arta

ANUL XXXIII Nr. 9/1986

arta

ANUL XXXIII NR. 9/1986

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, François Pamfil, Mihai Drişcu

RESPONSABIL DE NUMĂR
Mihai Drişcu

MACHETA ARTISTICĂ
Gheorghe Matei

PREZENTARE TAHNICĂ
Gheorghe Matei

CORECTURĂ
Liana Posluşnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU
Cornelia Şoancă, Vasile Moldovan, Atanase Cartojan, Dan Dinescu, Eugeniu Lupu

DIAPOZITIVE COLOR
Radu Braun, Atanase Cartojan

Redacţia mulţumeşte artiştilor pentru materialul fotografic pus la dispoziţie spre publicare.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:
lei 360 anual (12 apariţii); lei 180—6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România.

EDITORIAL	1	« Io Mircea, mare voievod . . . »	Dinu C. Giurescu
	3	Bienala de pictură şi sculptură '86	Gheorghe Grigore
CRONICA	6	Ion Sălişteanu	Theodor Redlow
	11	Vladimir Streletz	Mihai Mitre
	13	Pictura lui Horea Paştina	Magda Cârneci, Theodor Redlow, Alexandru Chira, Andrei Pleşu
	17	Teodor Moraru	Mihai Drişcu
ATELIER	19	Vasile Socoliuc	Daniel Prelici
	21	Anamaria Smigelschi	Horia Horşia
	23	Petru Rusu	Călin Dan
	25	O artă a conştiinţei culturale	Dan Grigorescu
	25	Istoria « subterană » a cărţii »	Călin Dan
	26	Dan Dinescu	Anca Vasiliu
FIŞE DE ISTORIA ARTEI	28	Rememorare: Ottilia Michail-Oteteleşanu	Vasile Drăguţ
	30	Jurnalul galeriilor	Mihai Drişcu, Marica Grigorescu, Adrian-Silvan Ionescu
CĂRŢI/IDEI	37	Virgil Mocanu: Val Gheorghiu	Mihai Ispir
	37	Meridiane	Gheorghe Vida, Amelia Pavel

COPERTA	I	Fina atingere a luminii, acrilic pe pînză	Ion Sălişteanu
	IV	Pianina, ulei pe pînză	Horea Paştina

EDITORIAL	1	« Io Mircea, mare voievod . . . »	Dinu C. Giurescu
	3	La Biennale de peinture et de sculpture '86	Gheorghe Grigore
CHRONIQUE	6	Ion Sălişteanu	Theodor Redlow
	11	Vladimir Streletz	Mihai Mitre
	13	La peinture de Horea Paştina vue par:	Magda Cârneci, Theodor Redlow, Alexandru Chira, Andrei Pleşu
	17	Teodor Moraru	Mihai Drişcu
ATELIER	19	Vasile Socoliuc	Daniel Prelici
	21	Anamaria Smigelschi	Horia Horşia
	23	Petru Rusu	Călin Dan
	25	Un art qui témoigne d'une conscience culturelle	Dan Grigorescu
	25	L'histoire « souterraine » du livre	Călin Dan
	26	Dan Dinescu	Anca Vasiliu
FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART	28	Remémoration: Ottilia Michail-Oteteleşanu	Vasile Drăguţ
	30	Le journal des galéries	Mihai Drişcu, Marica Grigorescu, Adrian-Silvan Ionescu
LIVRES/IDÉES	37	Virgil Mocanu: Val Gheorghiu	Mihai Ispir
	37	Méridiens	Gheorghe Vida, Amelia Pavel

COUVERTURE	I	Le légèr frôlement de la lumière, acrylique	Ion Sălişteanu
COUVERTURE	IV	Le Pianino, huile sur toile	Horea Paştina

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	1	« Ио Мирча, великий воевод. . . »	Дину К. Джуреску
	3	Двухгодичная выставка 1986 — живопись, скульптура	Георге Григоре
ХРОНИКА	6	Ион Сэлиштяну	Теодор Редлов
	11	Владимир Стрелец	Михай Митре
	13	Живопись Хоря Паштины	Магда Кырнеч, Теодор Редлов, Александру Кира, Андрей Плешу
	17	Теодор Морару	Михай Митре
	19	Василе Соколюк	Даниел Прелич
	21	Анамария Смигелски	Хория Хоршия
АТЕЛЬЕ	23	Петру Русу	Кэлин Дан
	25	Искусство культурного сознания	Дан Григореску
	25	« Подземная » история книги	Кэлин Дан
	26	Дан Динеску	Анка Василиу
	28	Припоминание: Оттилия Михаил-Отетелешану	Василе Дрэгуц
	30	Журнал галереи	Михай Дришку, Адриан — Силван Ионеску, Марика Григореску
КНИГИ/ИДЕИ	37	Вирджил Мокану: Вал Георгиу	Михай Испир
	37	Меридианы	Георге Вида, Амелия Павел

ОБЛОЖКА	I	Неуловимая ласка света, акрил	Ион Сэлиштяну
	IV	Пианино, масло	Хоря Паштина

https://biblioteca-digitala.ro

Nu putem să nu evocăm, cu îndreptățită mîndrie, istoria eroică, de secole, a poporului român, în decursul căreia a ars mereu vie flacăra luptei pentru libertate și neatîrnare, pentru scuturarea jugului exploatării și asupririi, pentru afirmarea deplină și neîngrădită a geniului său creator, pentru asigurarea progresului și civilizației patriei noastre.

Noi cinstim... pe Mircea... și pe atîția voievozi ca oameni înaintați ai timpurilor lor, care au pus în joc tot ce au avut pentru izgonirea cotropitorilor străini de pe pămîntul strămoșesc.

Avem datoria să cunoaștem, să studiem trecutul de luptă al poporului nostru. Avem un trecut cu care ne putem mîndri. În condiții grele, poporul nostru și-a păstrat ființa națională. În această parte a lumii el a fost un factor de progres și civilizație.

NICOLAE CEAUȘESCU

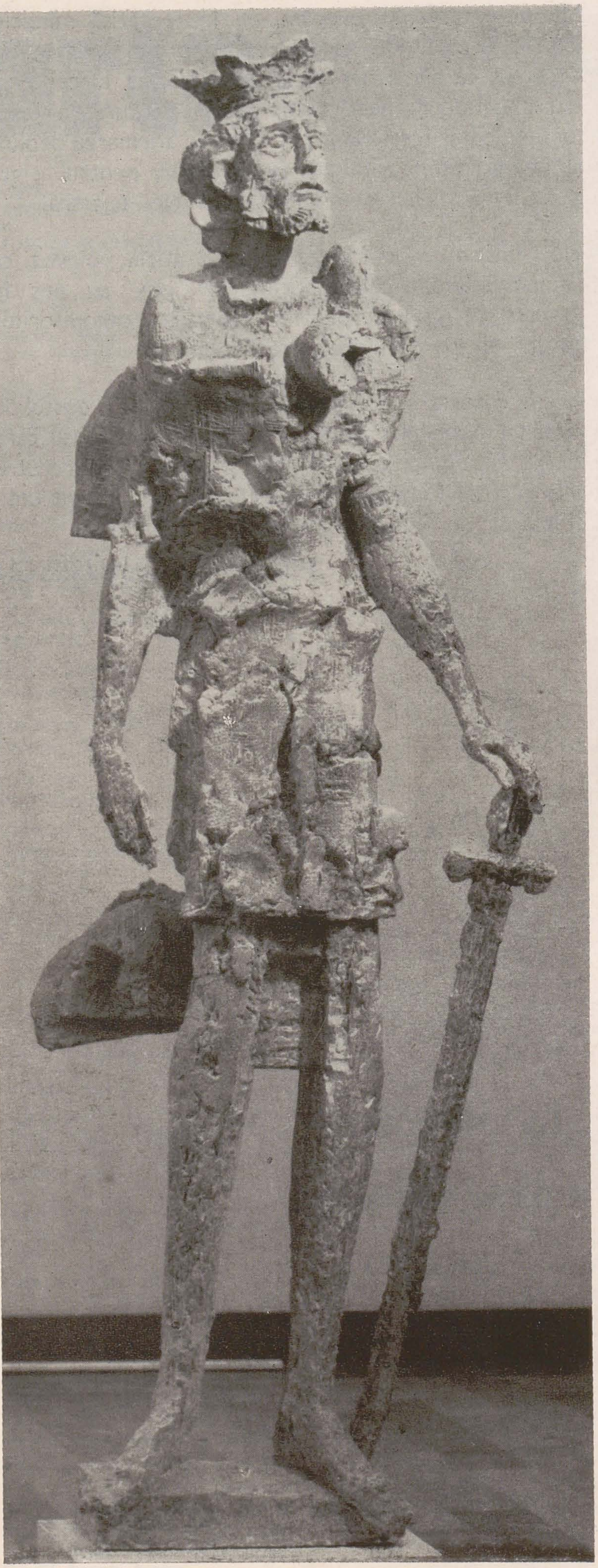
„Io Mircea, mare voievod..."

dinu c. giurescu

O domnie de 32 de ani, una din cele mai îndelungate ale istoriei românești. A început în 1386 cînd predecesorul și fratele său dinspre tată, Dan I, cade într-o luptă, la sud de Dunăre. S-a încheiat la 31 ianuarie 1418. În acest răstimp, puterile și calitățile unui neam care a știut să-și apere și să-și continue menirea în această parte a continentului nostru, s-au însumat prin aportul direct al unei personalități de excepție.

« Eu, Io Mircea mare voievod și domn singur stăpînitor a toată Țara Ungrovlahiei și al părților de peste munți, încă și spre părțile tătărești și herțeg al Amlașului și Făgărașului și domn al Banatului Severinului și de amîndouă părțile peste toată Podunavia, încă pînă la Marea cea Mare și singur stăpînitor al cetății Dîrstor » — (actul eliberat mănăstirii Tismana, la 23 noiembrie 1406; similar într-un hrisov către Cozia, din 1404—

https://biblioteca-digitala.ro



PAUL VASILESCU: *Mircea cel Mare*

1406) Titlul exprimă o realitate. Autoritatea lui Mircea Voievod s-a exercitat de la Porțile de Fier ale Dunării, pînă la Chilia și teritoriile din nordul Deltei, din Amlaș (la apus de Sibiu) și de la apa Oltului (la nord de Făgăraș) în Transilvania, pînă la Enisala, pe lacul Razelm sau pînă la sud de Mangalia, de unde oștenii săi cercetau drumurile și porturile Mării Negre.

Spre ultimul deceniu al secolului al XIV-lea, Împărăția Otomană, cea mai puternică și ofensivă forță militară a Europei de sud-est își extinde cuceririle pînă la Dunărea de jos. Confruntarea cu Poarta străbate, ca un fir roșu, întreaga cîrmuire a lui Mircea voievod.

La acest obiectiv prioritar se adăugau, firesc, pentru Țara Românească, raporturile cu Ungaria, Polonia, Moldova și Serbia, cu interdependențele lor. Pînă spre finele anului 1394, punctul de greutate cade asupra colaborării cu Polonia; din 1395 intervine alianța directă cu Ungaria, fără ca prietenia cu Polonia să fie scăzută. Moldova, acest al doilea stat românesc, rămîne sprijin statornic, după cum sprijin și ajutor a aflat, de repetate ori, din Transilvania.

La sudul Dunării evenimentele evoluau rapid în favoarea otomanilor, dar alianțele pentru stăvilirea și respingerea lor nu au avut durată. Și dacă Mircea a folosit cu acuitate prilejurile favorabile ale relațiilor interstatale, el a înțeles, pe măsură ce faptele se acumulau, că în apărarea țării factorul determinant, primordial, rămîn forțele proprii ale neamului.

Toate confruntările armate au loc numai cu otomanii: Karînovasî, Rovine, Turnu, Nicopole, Silistra, Giurgiu, ca și alte locuri în Muntenia sau în Bulgaria, marchează etapele acestei confruntări militare. Țara Românească, de la munte la Dunăre și la țărmul mării, a devenit locul unor înverșunate bătălii, iar biruința, nu odată, a rămas de partea românilor.

Puterea diplomației, a negocierilor, inclusiv cu factorii de răspundere ai Porții, s-a adăugat puterii armelor; o diplomație care a sprijinit, cu deplină eficacitate, îndelungatul efort militar, timp de aproape treizeci de ani.

Disproporția de forțe a fost însă mult prea mare, iar înțelegerea dintre puterile europene, chemate să facă front comun și permanent, mult prea redusă. Ștefan cel Mare, Radu de la Afumați sau Mihai Viteazul vor face aceeași dramatică experiență; și ei vor lupta cu toate forțele și vor birui de mai multe ori; și ei, sub covîrșitoarea superioritate a Porții, vor găsi o soluție viabilă, printr-o reglementare politică a confruntării. În 1417, după marea campanie a lui Mehmed I în Dobrogea și la nord de Dunăre, și după tratative, Mircea, prin plata haraciului, a recunoscut Imperiul otoman ca puterea suzerană, iar aceasta, la rîndu-i, a recunoscut existența statului românesc, cu toate întocmirile sale. Rezultat fundamental, definitoriu pentru istoria românilor și pentru aportul lor la evoluția Europei de sud-est, pînă la Unirea celor două Principate, în 1859—1861. Este foarte mult, cînd ne gîndim că alte țări din această zonă s-au aflat, timp de secole, sub cîrmuirea otomană directă.

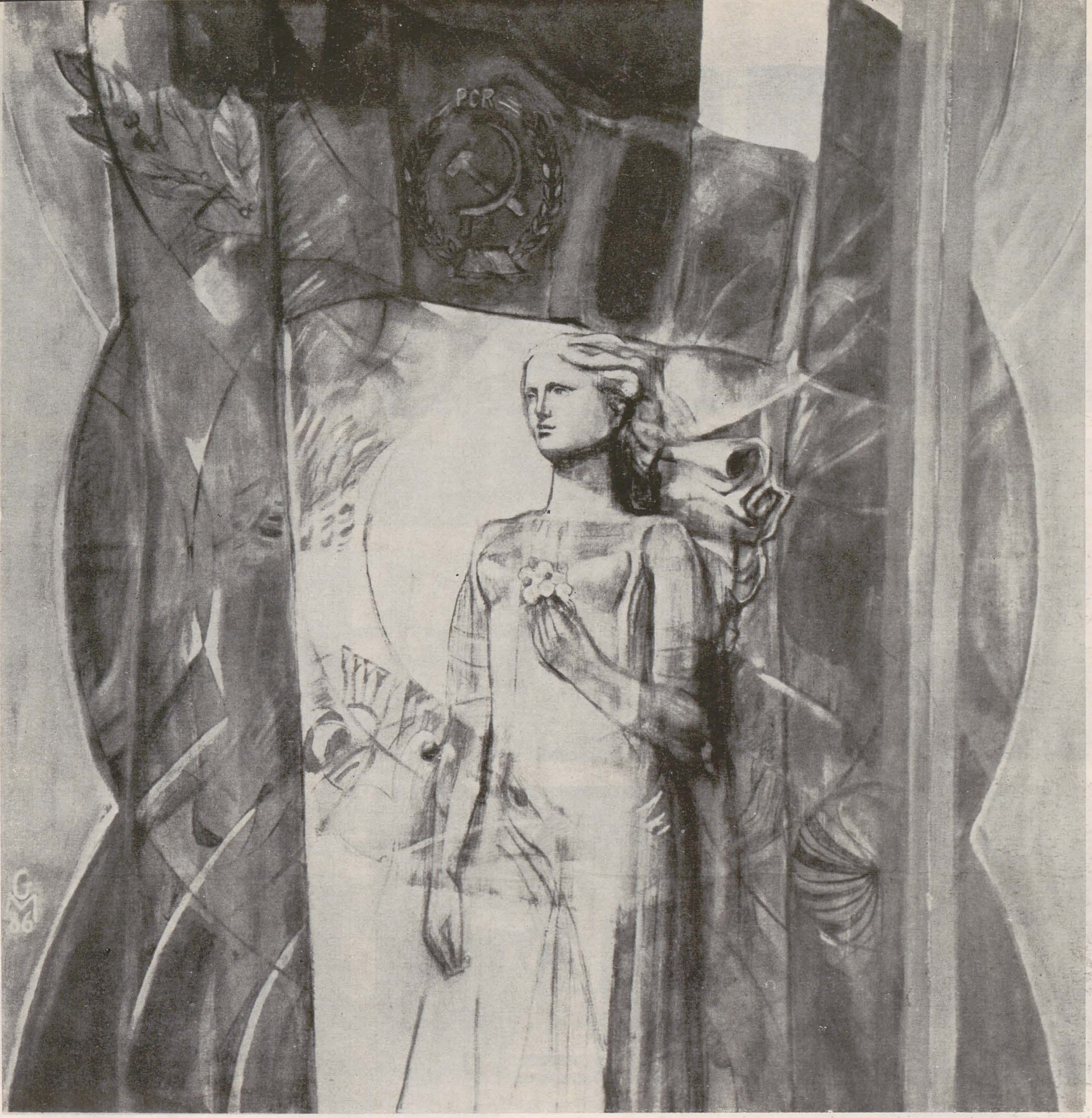
Anii lui Mircea voievod se definesc deopotrivă, prin buna rînduială și înaintare a vieții economice, printr-o relativ echilibrată așezare a raporturilor dintre oameni, prin creația spirituală. În arhitectură — în primul rînd exemplul Coziei — în artele decorative, în pictură, în cultura scrisă, Țara Românească recepteazǎ și interpretează, la nivel aulic și seniorial, în modalități proprii ce au rezistat examenului sever al timpului și care atestă un orizont european deschis în mod creativ interferențelor. De altfel, fără acest solid temei dinlăuntru, fără temelia internă, apărarea existenței, a independenței Țării Românești nu ar fi izbutit.

Imaginea de ansamblu, pentru anii 1386—1418, este aceea a unei țări aflată în dinamica vieții politice și economice cît și în circuitele definitorii ale civilizației europene, cu o contribuție efectivă la dezvoltarea ei.

Timpul, acest sigur și drept judecător al oamenilor, l-a rînduit pe Mircea voievod pentru totdeauna printre ctitorii și făuritorii istoriei românești. A fost respectat de ai săi, și deopotrivă de aceia cu care s-a înfruntat de atîtea ori. A știut să lupte, să unească vitejia și îndrăzneala, cu deplina stăpînire a meseriei armelor și cu întreaga cunoaștere a adversarului: unde nu au izbutit mîndrii cavaleri ai apusului, a biruit el, cu a sa oștire. Și-a slujit țara și cu puterea gîndului, așezînd, după împrejurări, un întreg sistem de alianțe pentru a opri și îndepărta marea primejdie.

A știut să-și tocmească treburile ca un chibzuit gospodar, să sprijine îndeletnicirile tuturora. A înțeles menirea sa de adevărat ctitor, prin felul cum a îndemnat și apărat creația spiritului. Peste secole, « Io Mircea, mare voievod și domn singur stăpînitor a toată țara » — cum citim în actele sale — rămîne un simbol al istoriei românești. Un simbol al unui neam care, în anii celor mai mari încercări, a știut să se ridice deasupra nevoii, să-și împlinească rosturile și să-și păstreze locul în Europa.

https://biblioteca-digitala.ro



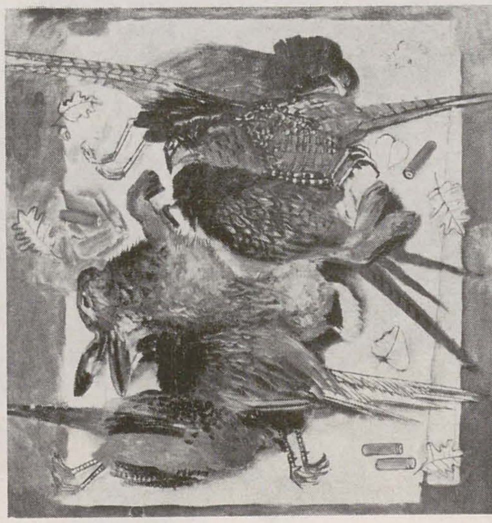
GETA MERMEZE: *Sărbătoare*

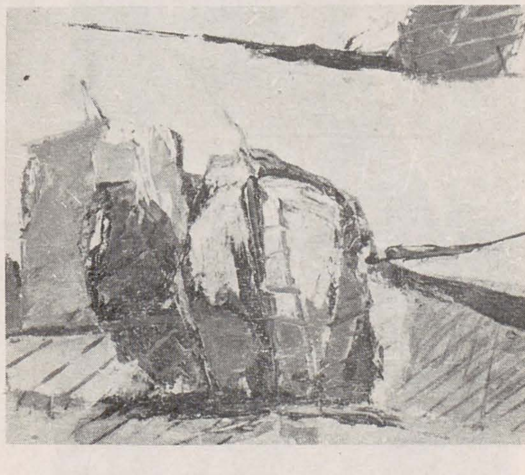
bienala de pictură și sculptură '86

gheorghe grigore

Amplă panoramă a producției artistice recente, bienala de pictură și sculptură, deschisă la Sala Dalles în luna august se constituie pe de o parte ca un firesc omagiu adus de artiști sărbătorii naționale a poporului român, aniversată la 23 August, pe de altă parte prilejuiește o trecere în revistă, chiar dacă nesistematică, a preocupărilor actuale din domeniul picturii și sculpturii, a unor orientări și tendințe stilistice semnificative, reprezentate de nume cunoscute și recunoscute ale plasticii noastre, dar și de numeroși tineri angajați pe drumul dificil al afirmării propriei personalități.
Desigur o analiză completă a vastului ansamblu expozițional nu intră în profilul acestei relatări (analize amănunțite ar trebui, poate, efectuate în cadrul unor dezbateri), astfel că ne vom mărgini la unele observații, la relevarea unor aspecte care ni s-au părut mai bine conturate, ca și a unor lucrări « cu bătaie lungă », ce se vor înscrie probabil în memoria colectivă. O serie de opere picturale datorate unor artiști ca Dan Hatmanu, Vladimir Șetran, Eugen Palade aduc în cîmpul imaginii chipul devenit efigie al președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, al tovarășei Elena Ceaușescu; alți artiști reconstituie cu mijloace metaforice secvențe ale actului de la 23 August (Doru Rotaru, Eftimie Modâlcă, François Pamfil — într-o compoziție simbolică, de o arhitectonică rafinată) —, în timp ce pictori ca Vasile Pop Negreșteanu, Bogdan Scărlătescu evocă figura voievodului Mircea cel Mare, de la a cărui urcare pe tron se aniversează anul acesta 600 de ani. Pentru a rămîne la pictură vom efectua un tur de orizont, începînd cu sălile de la parter. Distingem în chip de repere o natură statică cu vînat de Viorel Mărginean, cu efecte cromatice subtil dozate, alături de *Obiectele în dialog* ale lui Constantin Blendea, cu severe armonii de alburi și *Tinerii constructori*, energic desenați de Ion Stendl. Fascinanta concentrare a motivelor la

https://biblioteca-digitala.ro





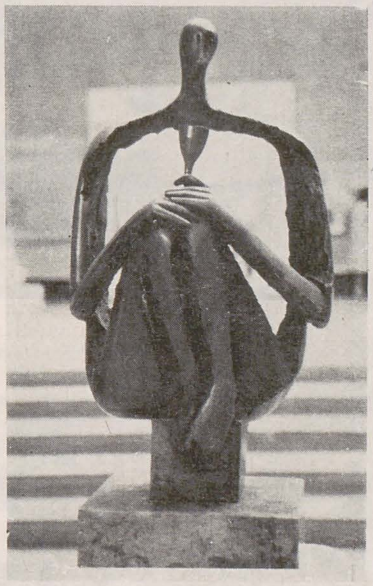
Marin Gherasim, compoziția antirăzboinică a lui Brăduț Covaliu, dinamică și avîntată, misterioasele personaje ale lui Ștefan Câlția, o natură statică de Ion Pacea, în nota obișnuită, adică la cote foarte înalte, o altă splendidă natură moartă de Constantin Răducanu, ascetica formulă cromatică a lui Vlad Florescu, hieratismul încălzit de sensibilitate dovedit de Ion Sălișteanu, vioiciunea exuberantă a *Ospățului* lui Liviu Suhar, ca și peisajele lui Dan Cristian, Augustin Costinescu, A. M. Agrippa, Bogdan Pietriș, Gheorghe Nicolae, care transcriu cu acuitate datele realului, peisajul « interior » al Silviei Barbescu — una din surprizele expoziției —, instaurează centre de interes major al simezelor. Trecînd mai departe, atrag imediat atenția prin particulara forță a comunicării empatetice *Grădina cu flori de crin* de Horia Paștina și *Natură statică cu vase* de Ștefan Râmniceanu, apoi *Compoziția* lui Ovidiu Bubă, *Logodnicii* lui Dimitrie Grigoraș, într-o viziune nesofisticată și sinceră, reducțiile semantice operate de Ștefan Sevastre, Cătălin Guguianu, Waldemar Mattis Teutsch, expresivitatea lui Horia Cucerzan și Ilie Cioartă, vitalismul abstract de mare forță a lui Corneliu Vasilescu, o gîndire aproape muzicală a raporturilor cromatice proprie lui Grigore Vasile. Lucrări ca cele semnate de Lucian Cioată sau Teodor Graur mizează pe implicațiile gestului pictural, desigur conform codului stilistic personal. Reîntorcîndu-ne acum spre alte alăturări de tablouri (panotarea fiind aproape în toate cazurile, aleatorie), amintim *Sămînța I* de Carmen Lucaci, *Orizont cromatic* de Vladimir Streletz, *Compoziție* de Kiss Elek, preocupați fiecare în grade diferite de încărcătura energetică a culorii. Un portret de fetiță de Viorel Grimalschi, deosebit de pregnant, memorabil ca și *Casa la țară* expusă de Mihai Trifan, construit cu o absorbantă strictețe a planurilor, un peisaj dramatic, păstos, al regretatului Petru Popovici, o compoziție cu virtuți monumentale de Sergiu Rugină, precum și calitățile grafice, orientate decorativ ale lucrării Emiliei Niculescu sînt tot atîtea semne (alese subiectiv desigur) de seriozitate și profesionalism. Pe scări și la etaj, dacă ne continuăm plimbarea prin labirintul acestui continuum vizual, observăm, printre multe opere de calitate *Compoziție I* de Petru Lucaci, din ce în ce mai sigur în explorarea unei lumi care îi aparține, compoziția *Muzica*, impecabilă realizare a lui Valentin Codoiu, într-un limbaj apropiat de neoexpresionism, bogăția nuanțelor cromatice iradiante din lucrarea lui Bogdan Bârleanu, efectele de colaj (aur, nisip) combinate cu alburi profunde din *Efigia* datorată Luciei Popian, inextricabilele hățișuri vegetale, măiestrit vizualizate de Romul Nuțiu, simbolismul susținut de o viguroasă sinteză cromatică din *Oameni și păsări* de Madarassy György, melancolia discretă a peisajului de toamnă datorat lui Aurelian Dinulescu și excelenta sugestie de atmosferă (copaci desfrunziți) din lucrarea lui Viorel Nimigeanu. Ștefania Grimalschi cu unul din cele mai puternice peisaje ale bienalei, stăpînind cu virtuozitate modulările tonale, Leon Vreme cu o economie de mijloace revelatoare, precum și Sorin Novac, Ioan Aurel Mureșan, Traian Hrișcă, Virgil Parghel, Radu Cotișel, Mircea Bochiș, Sorin Nicodim, Dorin Crețu, Luca Mihu propun lucrări de o autentică vibrație și fervoare creatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

În analiza sculpturii vom încerca să ne oprim la cîteva opere care ni s-au părut efectiv reprezentative pentru sculptura noastră, în general, bienala actuală este dominată, credem, de sculptură, prin marele număr de opere ce depășesc schemele obișnuite, îndelung exersate și banalizate de experiența de atelier și a taberelor de sculptură. Maestrul Ion Irimescu, același modelator al unor forme suple, îndrăzneț articulate, cu o admirabilă voință de stil, realizează compoziția simbolică *23 August 1944*. O serie de artiști se consacră unor ansambluri cu virtuți integratoare de spațiu, posibile propuneri pentru ambianța socială (Gheorghe Iliescu-Călinești, Victor Gaga, Dumitru Șerban, Tiberiu Moșteanu, Narcis Teodoreanu, Romelo Pervolovici, Aurel Contraș, Nicolae Daicu). Alți artiști readuc în memorie într-o stilizare esențializată figura lui Mircea cel Mare (Petru Stoicu, Alexandru Pamfil), sau Horea (Dinu Rădulescu), de altfel o tematică istorică forînd mai ales în straturile arhaice, într-o morfologie novatoare, șocantă aproape este studiată de Victoria Zidaru, Marius Atanase, Alexandru Grosu, Ion Mândrescu, Rudolf Bone, Liviu Brezeanu și alții. Multe portrete, unele dintre ele ca acel datorat lui Bela Crișan, o excepțională alegorie a alterității creatorului, altele mai tradiționale dar foarte sensibile ca cele semnate de Çarmen Tepșan, Mihail

Duma, Liviu Smedoiu, Viorel Pater și alții. Vom mai aminti în continuare sculptori cu o « mitologie personală » ce poate fi formală, dar și tematică, bine precizată, cum sînt Eugen Morcov, Ionel Cinghiță, Florentin Tănăsescu — al cărui *Semănător* într-un dialog fecund cu arta egipteană este una din cele mai remarcabile lucrări din expoziție, Ioan Bolborea, Ștefan Varvedö, Gheorghe Zărnescu, al cărui minimalism este cu totul impresionant prin liniștea imemorială a suprafețelor șlefuite). Constantin Șevțov, Cristian Bedivan, Szakáts Bela, Manuela Siclodi, Marian Zidaru, Claudiu Filimon, Traian Moldovan, György Albert, Dorin Lupea, Aurel Cucu, Vlad Ciobanu, — al cărui *Meșter Manole*, proiectat în translație, deși de mici dimensiuni este un posibil mare monument — și alții.

În încheiere nu putem să nu remarcăm că o panotare care ar fi evidențiat niște afinități elective sau linii de forță ale artei noastre contemporane, ar fi conferit mai mare eficiență în procesul receptării corecte a expunerii. Ce să mai vorbim de lipsa de etichete, de titluri greșite, etc. Totuși, datorită valorii ridicate a mediei lucrărilor, bienala și-a îndeplinit, credem, menirea, de a da seama despre repertoriul ideatic și stilistic, de o uimitoare varietate, a artei contemporane românești.



p. 4

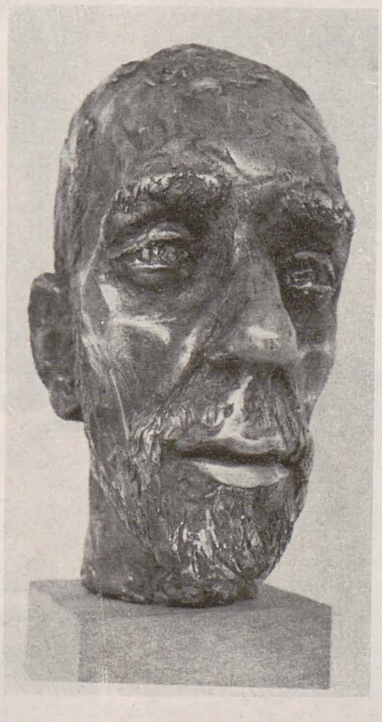
PETRU POPOVICI: Peisaj
VIOREL MĂRGINEAN: Natură statică
CARMEN LUCACI: Sămînța I
ȘTEFAN RÂMNICEANU: Natură statică cu vase
ȘTEFAN CĂLȚIA: Vînzătorul de case
VALENTIN CODOIU: Muzica
FRANÇOIS PAMFIL: Bolți în august
DOINA MOISESCU: Căpițe

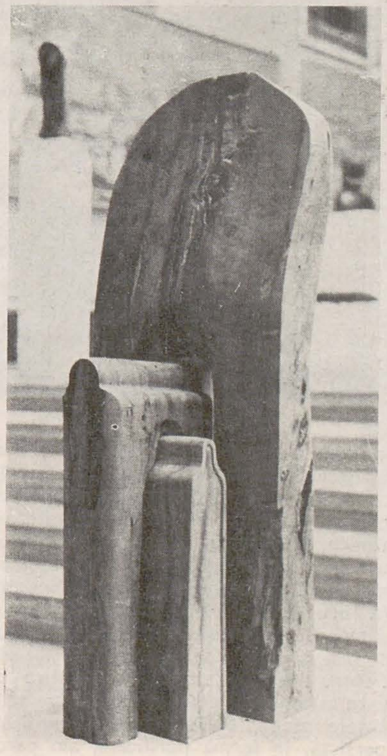
pag. 5 sus

1. *VIOREL GRIMALSCHI: Portret*

p. 5 st.

2. *GABRIELA MANOLE-ADOC: Portretul lui Ion Frunzetti*
3. *GYÖRGY ALBERT: Singurătate*
6. *MANUELA SICLODI: Facere*
7. *MIHAIL DUMA: Autoportret*





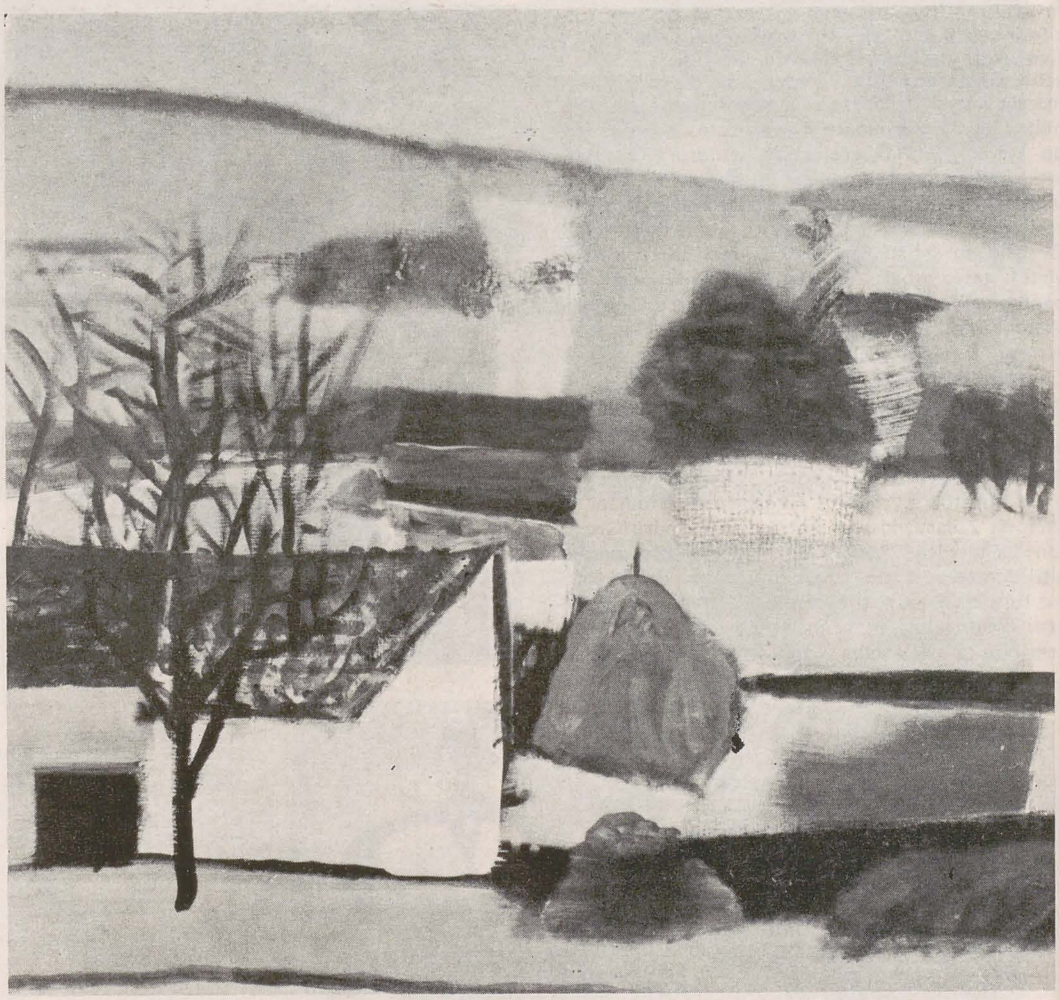
p. 5. stg.

5. *SZAKATS BELA: Perpetuare*
8. *DUMITRU ȘERBAN: Porți*

https://biblioteca-digitala.ro

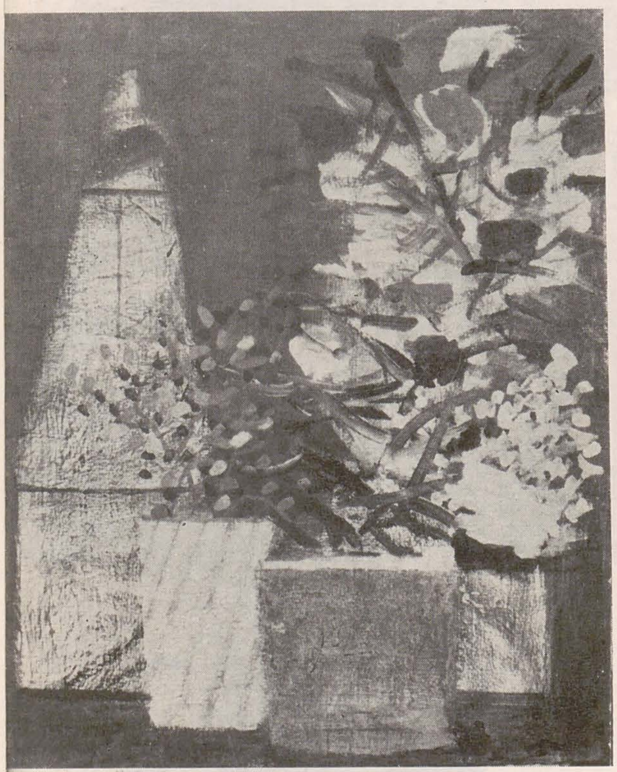
ion sălișteanu

"Ating pînza cu bucuria de a exista și cu iubire"
(din catalogul expoziției de la Sala Dalles, iulie-august 1986)



theodor redlow

De la realismul pictural descriptiv și puternic plasticizant de prin 1955 și pînă la actuala transcriere-depunere a «stărilor» — dominate de ușurință, delicatețe și calm relativ — opera lui Ion Sălișteanu a parcurs un drum al succesivelor eliberări de convenții, care au fost tot atîtea etape de împăcare progresiv armonioasă cu sine și cu lumea. Aceasta nu înseamnă că, la începuturile sale, artistul s-ar fi simțit apăsat de complexe și alienări, nici că vreuna din etapele creației sale ar fi trădat neîmpăcarea, ci doar că, înainte de a fi ajuns să picteze cordial și destins, căutările sale din anii '70 — viguros materializate în șarpante, jerbe și mănunchiuri de culoare-forță — vizau mai cu seamă afirmarea de sine, ca exponent al unei umanități în *expansiune volitivă*, cuceritoare de largi spații, în care *elanurile constructive* să poată spune lumii, cu îndrăzneală,



«*da*». În precedentele două sinteze de la Dalles, Sălișteanu ocupa energic și cu dezinvoltură spațiul, conferindu-i forță de expansiune și expresie stenică, prin fervoarea unei gestici picturale prevalent tectonice, în urmele lăsate pe pînză de acțiunea pictorului. Acum, plonjînd «*din abstractizarea adimensională spre localizare*», el se face apt să exprime, în locul tensionărilor încrîncenate, «*misterul zilei însorite*»: «*Poate că urletul se poate transforma în șoaptă și, dincolo de șoaptă, ecoul lui să existe*»... Pentru a-mi da seama în ce măsură Ion Sălișteanu este astăzi altul decît îl cunoșteam și în ce măsură datele esențiale ale temperamentului său artistic persistă, în formă purificată, am parcurs albumul

https://biblioteca-digitala.ro

publicat în 1980 de Editura Meridiane, cu satisfacția de a constata atît o continuitate de esență a viziunii artistului, cît și adecvarea la operă a comentariilor critice formulate de-a lungul anilor (cu ajutorul artistului, firește, care este în mod cuceritor locvace). Așa cum mă așteptam, considerațiile ascuțite și pertinente ale lui Ion Frunzetti trădau afinități de profunzime: « *Pictura lui Sălișteanu este ideograma unor impulsuri lăuntrice, devenite conștiente, și se caracterizează printr-un singur cuvînt: fototropism. Adică respectare, în mersul unei vieți, a mersului vieții întregi, al universului spre lumină.* Aș vrea să fiu crezut dacă voi spune că, înainte de a realiza convorbirea din sala expoziției (căreia aceste rînduri, deși așezate introductiv, îi sînt de fapt o postfață), mi s-a iscat în minte un cuvînt cvasi-sinonim: *heliotropism*. De altfel, aveam să constat că și în textul din 1971 se vorbea despre *sensurile solare, virile, ascensionale* de care sînt animate *tensiunile și detentele* din pictura lui Sălișteanu.
Referitor la faza abstract-gestuală a creației sale — sinteză originală de abstracție lirică și geometrică — s-au sugerat similitudini cu artiști precum Bazaine, Manessier, Mathieu și Hartung — cu delimitările de rigoare, ținînd seama de tradițiile raționalismului și ale echilibrului vital din arta românească. Într-adevăr, pictura lui Sălișteanu este numai pînă la un punct o pictură a gestului și a acțiunii, căci ea nu are tangențe cu acea orientare dezalienantă a unor artiști care căutau în *act*, și nu în *operă*, șansa unei purificatoare întoarceri la sursele originare, la autenticitatea ființei, dincolo de orice constrîngeri tehnice, imagini predeterminate sau considerente estetice. S-ar putea stabili apropieri, mai degrabă, cu gestica voluntară a lui Soulages și a lui Riopelle, pictori a căror *acțiune*, desfășurată pe pînză, vizează *ocuparea, arhitecturarea sau configurarea de spații*, nu fără intenționalitate semnificantă. În altă ordine de idei, nu s-ar putea spune că precipitatele și urmele de gest din pictura lui Sălișteanu sînt structural analoge demersurilor extrem-orientale, căci la artistul român *nerăbdarea și fervoarea* exteriorizării impulsului vital, în limitele unei organizări tectonice, echilibrate a spațiului, prevalează asupra concentrării meditative dinaintea detentei. El pictează fulminant, cu impetuozitate (sau tandru, dar nu mai puțin rapid), pentru a surprinde autenticitatea unor stări de trăire irepetabile, iar lucrările se oferă unei receptări de asemenea fulgurante, eficiența comunicării fiind aceea a « îndrăgostirii la prima vedere ». Sănătatea lăuntrică, bunul simț, ascuțimea minții și o solidă cultură plastică îl feresc de orice extremism.
Ultimele izbînzi din pictura lui Ion Sălișteanu ar putea fi numite *repedea trecere* și *evanescența*. « Lejeritatea » despre care va fi vorba în dialogul nostru are două « tăișuri »: puține sînt, astăzi, operele în fața cărora mai ai sentimentul că pînza s-ar putea oricînd scutura de culori, lăsîndu-le să cadă la pămînt, cu « țipătul », « zornăitul », « oftatul » sau « șoapta » fiecăreia; dimpotrivă, le vezi înveșnicite acolo și natural țesute în taina inefabilului pictural.
Pentru lumea pe care o configurează, relevante sînt și titlurile stabilite de artist, ca încă o modalitate de a-și surprinde « stările ». Ele vorbesc despre *spulberare, destrămare și plutire*, în tonurile seninătății grave sau ale tăcerii calde: « Scriitura crengilor », « Vibrația petalelor », « Calm marin », « Șoptită figură de dincolo de timp ». Ostil distorsiunilor și grimaselor de tot felul, pictorul preferă dintotdeauna franchețea cordială a *cantabilității*. Altfel spus — în formularea definitorie a lui Ion Frunzetti — opera sa este un « *flux melodic simplu* » al conștiinței de sine.

p. 6
1. Toamnă
2. Flori pe fond brun
3. Plante în lumină gravă

p. 7
Ana lui Manole

https://biblioteca-digitala.ro

— Se simte, parcă, în arta acestui sfîrșit de secol, o anumită oboseală după succesiunea îndrăznelilor și orgoliilor avangardiste, tendința compensatorie a multor artiști fiind aceea de a recupera firescul: clipa trăită, în calitatea ei de a fi fugară și, de aceea, importantă. Să fie aceasta, așa cum sugerați în prefața actualului catalog (« necuprinsul nu trebuie căutat departe »), și o reîntoarcere spre înțelepciunile genuine ale copilăriei?

afirmare, pentru că el ascunde o latură segregaționistă: o opoziție și o grabă de afirmare, care intră pînă la urmă într-un obositor sistem de precipitare în impactul cu publicul, din dorința de a-i arăta o viziune constituită, argumentată teoretic și care, uneori, nu este decît o autocapcană, lipsindu-i acea deschidere și acea fină pliere pe care, eu unul, le am în vedere ca pe o necesitate îndelungată. Seamănă întrucîtva cu graba învățăcelului de a surprinde final lucrarea, aruncîndu-se către culoarea cea mai vie, către forma cea mai decisă... Cred că întîrzierea pe expresie, tîrcoalele, acea adulmecare lentă a zonelor pe unde trebuie să treci, fără să ai certitudinea enunțului, sînt un lucru care, îndepărtînd momentul profilării, are șansa să adîncească aspectele mai bogate ale spiritualului.

— Cu ani în urmă, cînd întîrziați mai mult pe expresie și poate că nu întrevedeați șansa manifestărilor dezinvolte din pictura de azi, vă numărați printre îndrăzneții deschizători de drumuri. Aflat într-o permanentă « stare de febrilitate și descătușare », alimentați și încurajați îndrăzneala, nu atît din dorința racordării la diferite tendințe europene, ci dintr-o vitalitate constructivă și întrepătrunzătoare, care vă caracterizează funciar.

— Dacă etapa pe care o parcurg și pe care o doresc firesc integrată stării mele, deci autentică, este sau nu reprezentativă pentru o generație, pentru cursul artei contemporane, asta îmi este foarte greu să determin sau să prevăd. Știu însă că arta este puternică și bogată prin faptul că are nenumărate fațete, care se pliază pe foarte multe viziuni și structuri, acoperind de fapt, în totalitatea lor, necesitățile spirituale. Dacă e să ne referim la unele avangardisme, la acele forme foarte percutante de subliniere a personalității, incluse într-un eșafodaj de formule plastice definitorii, e adevărat că eu am o intuitivă respingere a acestui mod de

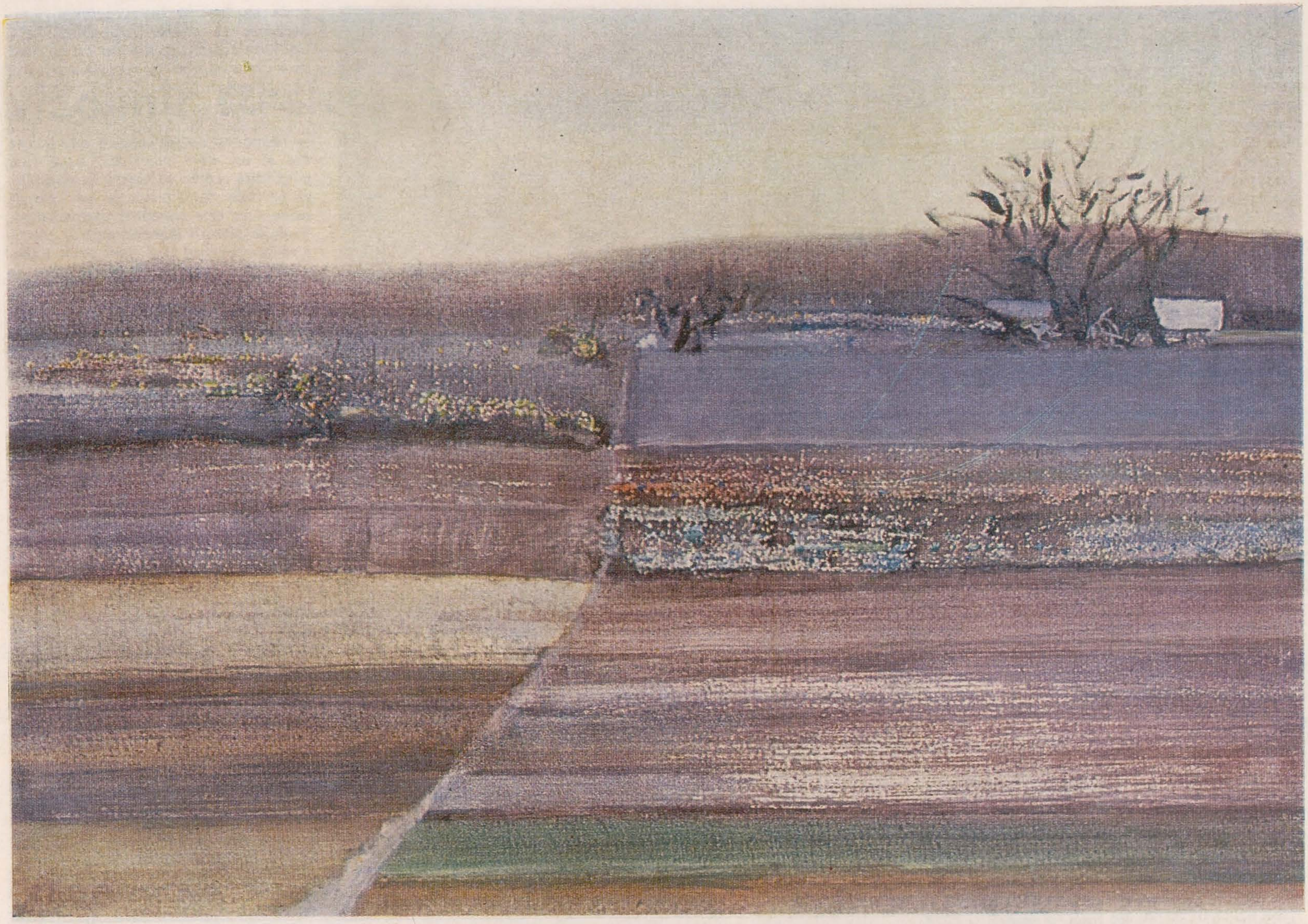
— Tot timpul m-am simțit un responsabil în legătură cu învestitura cu care arta, inclusă în structura existențială a ființei mele, mi-a încărcat dialogul cu realitatea. Îmi aduc aminte că prima expoziție personală, în 1965, a stîrnit foarte vii controverse. Spectacolul participării era absolut savuros: tineri care îmi luau apărarea și oameni în vîrstă, contrariați, care ar fi vrut ca opere'e să fie aruncate în stradă... Eu nu făceam altceva decît să propun lucrurile la care ajunsesem și care mi se păreau demne de spus pentru acel moment.

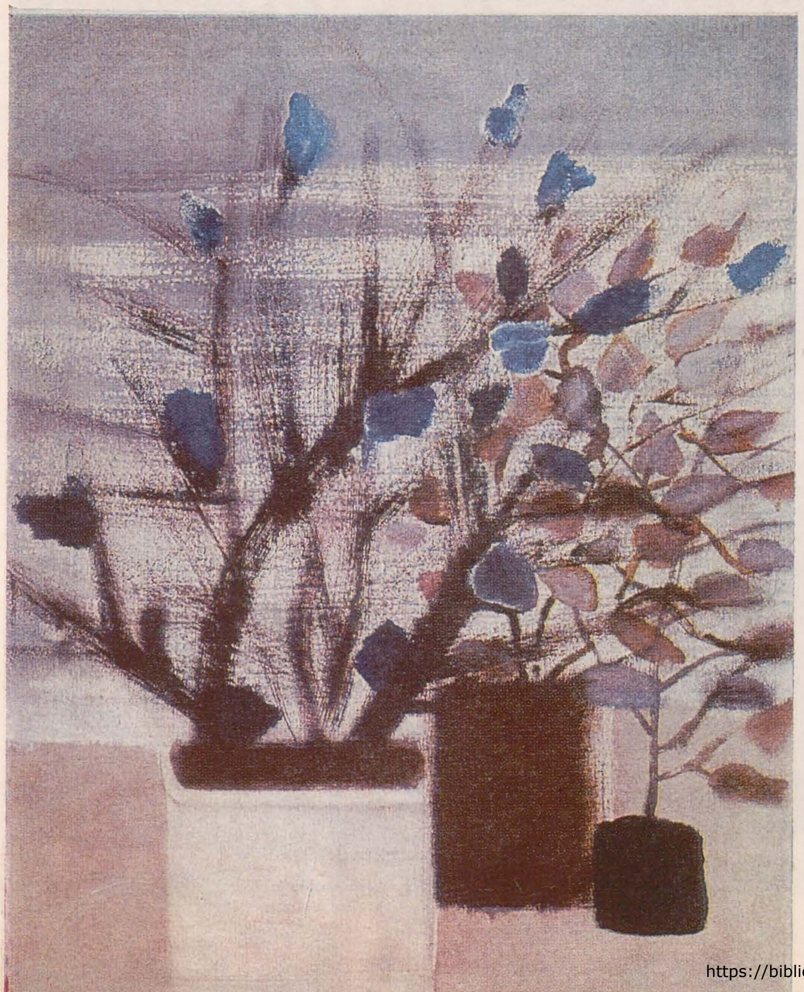
— Urmăreați atunci, alegînd « Pămîntul » drept conotație globală a expresiei plastice, să redați un fel de « ecorșeu al pămîntului, din care să simți structura sa geologică, stratificarea milenară a sedimentelor ».

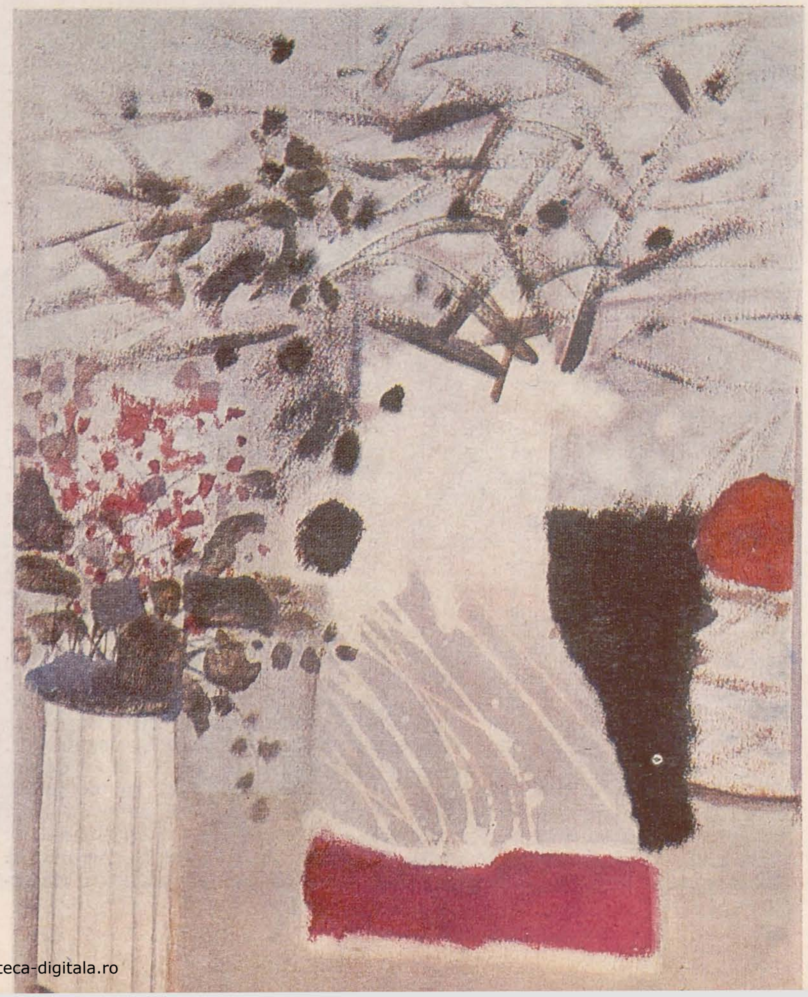
— Mai tîrziu, aveam să constat un fel de creștere în informație a reacției publicului. În mod ciudat, deși la expoziția din 1975 am avut un fel de chestionar distribuit publicului — mai mult ca să mi-l iau ca aliat, în prezumția că publicul neinformat va refuza un anume tip de artă — autenticitate și decizia în enunț amînau reacțiile contradictorii și, spre uimirea mea, concluzia generală a răspunsurilor arăta că este o pictură autentică și are forță de expresie spirituală, nu decorativă, deși operam cu forme și culori foarte decise, întinse pe suprafața bidimensională; se citea, în același timp, o tradiție a formelor și a experienței de artă populară românească. În 1979 aveam o expoziție dominant abstractă, cu lucrări foarte largi ca gestică, eliberatoare de tensiuni, care ieșeau din cadrul pînzei, într-o tendință de a organiza spațiul interrelaționat; mă așteptam la o reacție potrivnică, dar nu s-a petrecut așa ceva.

p. 8
1. Masa cu vase; 2. Florile din fereastră; 3. Vasul cu floarea soarelui; 4. Petale gri cu vas sonor

https://biblioteca-digitala.ro







https://biblioteca-digitala.ro

— În pofida renunțării, în acei ani, la referențialitatea directă, în favoarea « stărilor » (scriați într-un catalog: « Cînd am înțeles nevoia și dreptul formelor de a se manifesta liber, ca elemente organice într-o situație imprevizibilă, m-am simțit eu însumi liber și părtaș la geneza unor posibile miracole »), *pictura dumneavoastră era și este sortită să cucerească adeziunea publicului, pentru că este o pictură, dacă aș putea-o numi așa, « heliotropă ». Am în vedere o permanentă orientare spre lumină, spre bine, spre înaltele valori, în afara oricăror zone abisale, care pot fi și ale artei — zone de spaimă și întuneric, de tensiuni dureroase.*

— Ceea ce pot spune este că am fost întotdeauna de partea vieții. Dramaticul nu lipsește însă din ceea ce fac, ci este chiar căutat. Ceva pudrat, lustruit, aseptic, evitînd atingerea zonelor zguduitoare, mi se pare un lucru neadevărat. Uneori, în liniștea unor lucrări poate să se prevadă furtuna și chiar pot să apară elemente de schimbare spre o desfășurare tragică. Toate acestea, intuite, pot da sentimentul unui adevăr în armonie cu natura, cu ființa, cu socialul. Ceea ce doresc este deci nu absența conflictului, ci să nu fie rupt echilibrul. De altfel, cred că arta are datoria de a salva lucrurile care țin de o dorință de ordine, lumină și echilibru și că, în general, o artă puternică, dar care zguduie pînă la distrucție aceste armonii, poate fi dăunătoare, justificîndu-se doar prin concomitența unei arte care să compenseze asemenea trimiteri.

— De fapt, în tot ceea ce faceți este un fel de militantism al îmbucurării și al întremării. Am în vedere o racordare a năzuințelor intim-vitale ale fiecăruia la « respirația cosmică a naturii », cum scrieți în prefața catalogului.

— Așa este, am simțit chiar cum oamenii au reacționat la dimensiunea terapeutică, odihnitoare, calmantă a unor pînze, care însă — repet — nu evită tensiunile. Conflictele de forme, energia descărcării și acel nerv care apare ici-colo în lucrări, schimbînd tenta afectivă de la una la alta, într-un fel de joc al primenelii și al mutării centrului de greutate spre o dominantă senzorială sau alta, fac să existe o vioiciune a ritmului general al expoziției. Ea reconfortează, nu odihnește, pur și simplu, ca o pajiște monotonă. Aș vrea să precizez însă că actuala expoziție este numai o etapă. Pot spune acum că am întrevăzut-o foarte greu, riscînd discontinuitatea și chiar pierderea organicității în stil și în trimiteri, pentru că extinsesem diapazonul de la forță la șoaptă și mi se părea că nu se leagă. Adevărul e însă că lucrările n-au sunat lipsit de unitate . . . Este încă foarte puțin; etapa aceasta își propune doar să ducă mai departe niște cîștiguri pe care acum le simt și să elibereze drumuri pentru o nouă închegare de viziune. Nu sînt deloc dispus să închei ceva și nici să mă întorc cu fața la trecut, într-o contemplare narcisistă a activității. Cred că arta, dacă se poate teme de ceva, este de suficiența de sine. Mi se pare chiar că un anonimat, în umilința cu care servești pictura, este în avantajul artei contemporane, pentru că orgoliul infatuat al prezenței — arogant și

Portret.

complexant — îndepărtează o parte din public chiar și de lucrurile foarte bune. Nu trebuie neapărat ca artistul să strălucească, problematica picturii actuale trebuie să strălucească ! Cu cît cineva este mai autentic, cu cît se poate verifica mai bine o optică anume asupra rostului omului, asupra realității, cu atît ai șansa să te identifici cu o operă care, prin particular, dă speranța de regăsire a acelui universal al umanității.

— Este în fond acea constructivitate mai înaltă la care năzuiește arta din totdeauna. Aș spune că vitalitatea picturii dumneavoastră, « sonorizările cromatice » și « libertatea de atingere », dezinvoltura și gestualismul ei, constructiv sau eliberator (niciodată însă oniric, născut din mlaștinile derutante ale subsolurilor psihice) o fac să slujească și unor țeluri de promovare melioristă, cu un program moral-spiritual implicat.

— Dacă ar fi să vorbim și despre tehnică, despre textură și gest, există în pictura mea o anume lejeritate, care poate părea ușurință și, de fapt, este ușurință în măsura în care unele lucruri sînt realizate dintr-un suflu și există chiar tendința de a le face cîteodată instantaneu, pentru că instantaneea este și starea care trebuie să se deșerte; numai condiția tehnică te ține de mînă și-ți prelungește durata . . . Atingerile sînt de suflu, dar suflul este încărcat de o conștiință a adresei și de o experiență plastică, iar acestea contează, chiar dacă lucrul este obținut cu lejeritate. Aș putea să spun chiar că dezinvoltura se capătă prin trudă și că reintrarea în firesc este un drum extrem de dificil, în ciuda aparențelor. Omul este adesea contorsionat și distorsionat de contrafaceri, măcinat de angoase . . . El ar avea poate nevoie de reintrarea în condiția de muscă sau de pisică, sub soarele existenței, pentru a regăsi firescul: nu acela al unei absențe de angajare, de corelare în comuniunea umană, ci firescul unei stări de necomplicare inutilă. Cînd pictura își propune așa ceva, etichetele, calapoadele și formularistica plastică tind să cadă, sub imperiul unei necesități interioare. Cei mai mulți dintre pictorii care se repetă o fac pentru că nu a apărut interdicția sau stimulul care să-i facă să rupă tiparul autoplagierii. În momentul în care formula nouă sau soluția nouă apar deodată, eliberate de convenția expresiei de pînă atunci, apariția lor e firească, iar acest firesc este ceva extrem de simplu, este un mod de a-ți ataca imaginea care nu te satisface — o distrucție și o nouă expresie, încărcată de toată autenticitatea explodării. Această formă este lejeră, este superficială, este dezinvoltă numai? Problema nu e să cochetezi cu expresia, ci să o încarci de ceva care stă în limitele firescului.

— De fapt, este o problemă de asumare a nonșalanței și dezinvolturii despre care vorbim, sub semnul unei responsabilități care, în cazurile fericite — și îndrăznesc să spun că sînteți un artist fericit — se compune din datoria față de tine însuți, de propriul destin creator, și din grija pentru binele celorlalți. În expresie fie vitalistă și voluntară, fie liric-meditativă, dezinvoltura și nonsalanța sînt, deopotrivă, o șansă de îmbucurare, de împlinire în lumină a eului și o șansă de a aduce într-un cerc al solidarității atîtea și atîtea năzuințe, în egală măsură solare, de resuscitare și revigorare a speranțelor !

— Dacă încărcătura tonică din ceea ce fac poate să fie negată de cineva cu o optică mai dizolvată, cu o gîndire mai contorsionată, eu n-am motive să mă scuz. Pot doar să recunosc existența altui tip de mesaj artistic, care să nu aibă această tentă pozitivă, de tonicitate, derivată nu numai din temperament, dar și dintr-o concepție despre funcția pozitivă în intervenție, despre constructivismul funciar al oricărui act uman autentic. În momentul în care fac ceva și « pică », sădind pe latura binelui ceva, lucrul acela se înscrie în acceptarea mea. Bănuiesc că poate fi și altfel: atît tipul de acceptare a artei cît și tipul de frumos, simțit cu intuiția artistului contemporan, pot fi, să spunem, iritante.

— Numai că nu tot ceea ce este iritant are și un efect dizolvant, după cum o gîndire care adîncește problemele, și pe cele de expresie și pe cele de mesaj, nu este neapărat contorsionată. Evoluția picturii dumneavoastră, expansivă și extensivă mai mult decît intensivă, deși valorificați intensitățile, se petrece însă sub puterea benefică a solarității și a cutezanței — putere ce se exprimă, în timpul din urmă, cu acea atenuare discretă, în măsură să releve neostentativ o profunzime a firescului.

— Părerea mea este că ponderea vitalistă a actului de creație aparține unui nerv al contemporaneității, pe care nu se poate să nu se clădească ceva care se înalță. Sensul de erupție și verticalitate, ideea inflorescenței, a dialogului foarte deschis între aglomerare și pauză, subtilele treceri de la tonul-atac pînă la intrările în ecourile neutrelor din imagini sînt, toate, o formă a descărcării pozitive. Angoasele nu mă ating. Lucrările mele sînt senine pentru că ele aspiră, cu seninătate, să se înscrie pe traseul unor deziderate și al unor cutezanțe, în sens ascensional. Nu avem nevoie să ne ridicăm eșafodaje tehnice și teoretice, care să ne delimiteze, pentru că atingerea și tangențele fine, aluzive, prin căutări delicat sugerate, au mai mare eficiență decît proclamația sau programul ostentativ. Consider chiar că forța artei decurge din discreție, din șoaptă, din delicata atingere a zonelor celor mai intime ale receptării. Adesea, un lucru care vine din suflet, ca o îngăimată ofertă, ca o delicată întindere de mînă omenească, este mai puternic decît un program care se inseră uneori agresiv. Cînd văd o lucrare a unui tînăr, doritor să-și demonstreze virtuțile tehnice în figuri contorsionate și complicate, cu o fantezie foarte specială, eu îmi dau seama de vîrstă: simt că e tinerețe acolo, simt că vrea să-și afirme o greutate a viziunii. Știu însă că nu-ți trebuie decît simplitatea lucrului văzut din unghiul cel mai comun pentru a încărca realitatea cu un sens, cu o dimensiune umană bogată, atunci cînd vîrsta și seninătatea și experiența își permit să vorbești despre lucrul firesc cu firesc.

p. 9

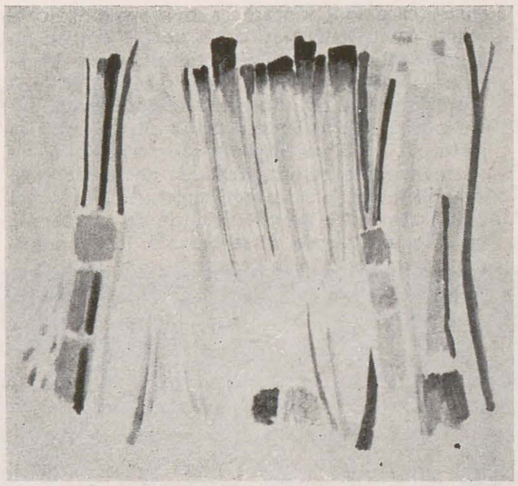
1. Cimp în zori
2. Dimineața plantelor
3. Flori de mireasă

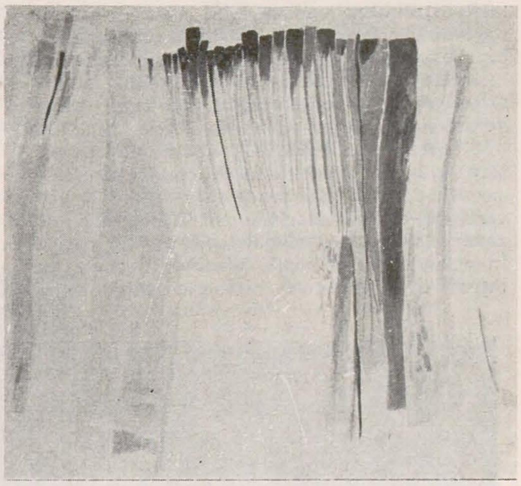
p. 10

1. Chip sonor

https://biblioteca-digitala.ro

vladimir streletz



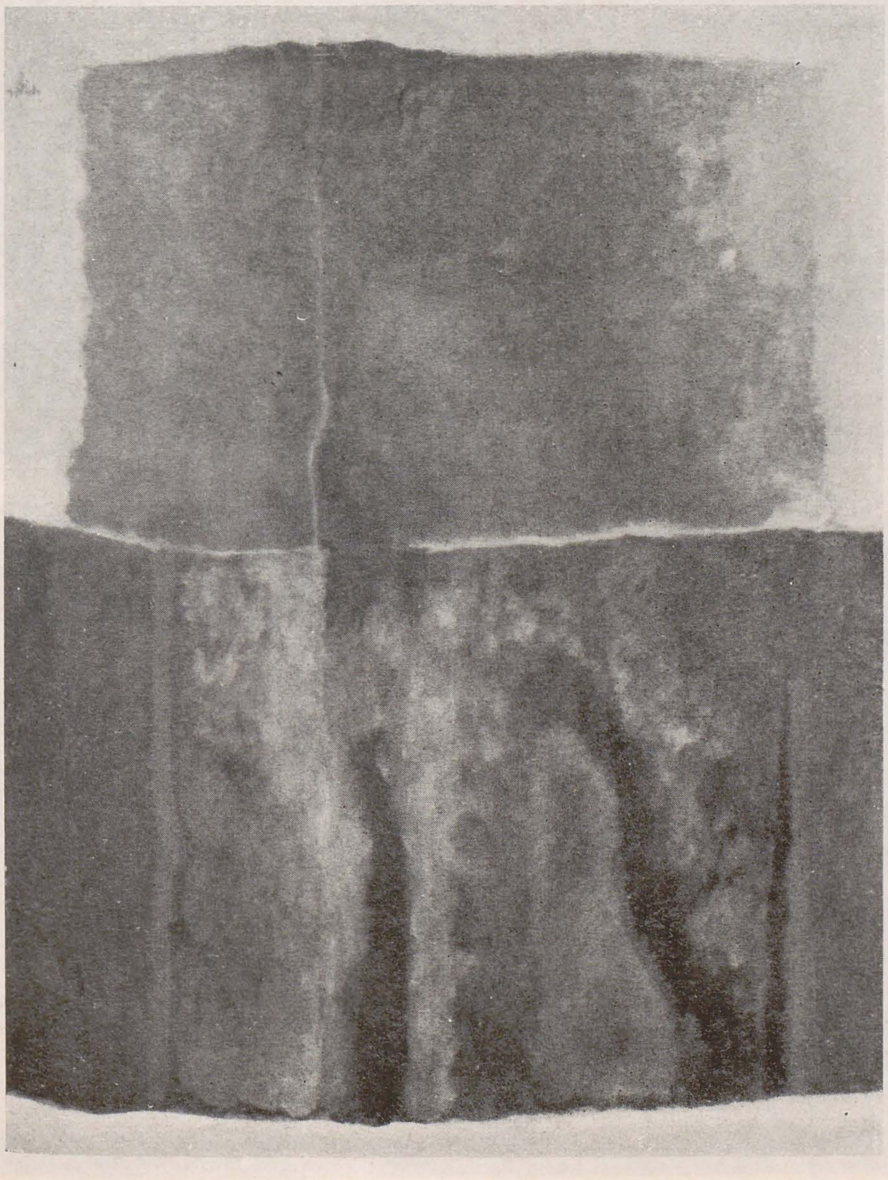


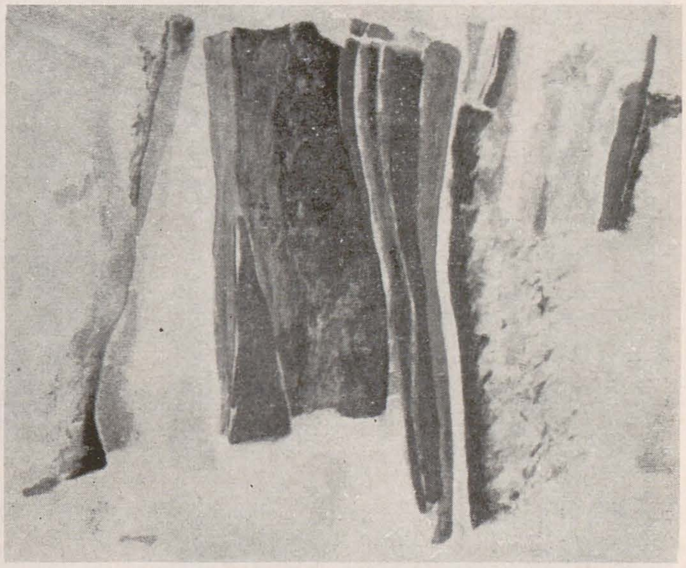
mihai mitre

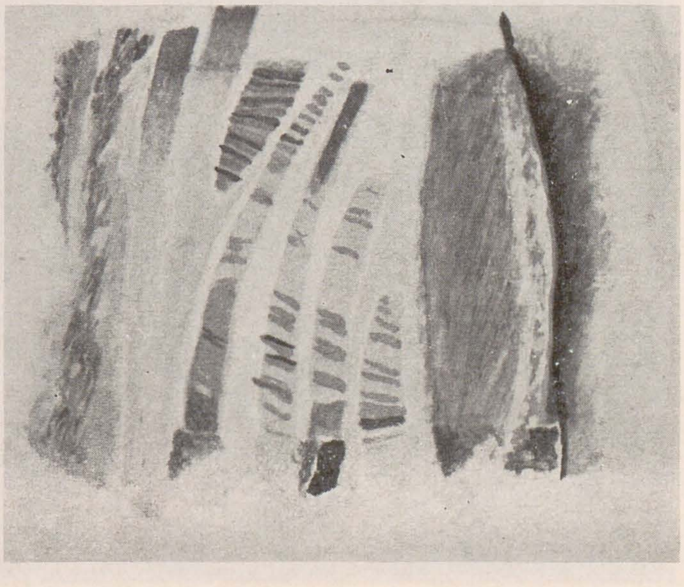
« A vedea înseamnă pentru noi a imagina sub formă de operă de artă»; «. . . un pictor nu este, înainte de toate, un om care iubește fețele și peisajele, este un om care iubește tablourile ». Prin repetiție, aceste formulări ale lui Malraux s-au anonimizat, au intrat în categoria folclorului de atelier, dar amintirea lor poate servi drept o utilă introducere la formula picturală practicată — în cuprinzătoarea arie a *abstracției lirice*—de Vladimir Streletz. Primatul mijloacelor de expresie specifice — de altfel sugerat și de titlul dat expoziției, « Orizonturi cromatice » — este marea, permanenta preocupare a pictorului. Pentru el, parcursul mental ar fi următorul: de vreme ce a încetat să mai fie singurul sistem de referință al artei, natura a avut de suportat o complexă *strămutare în subiectiv*; pictura devine o « revelație deschisă », un *aliaj de urme peisagistice ca amprente psihice*.

Se cuvine să precizăm că memoria peisagistică a lui Vladimir Streletz șterge, elimină orice tînjire după determinări mai ferme, care ar conduce, în altă direcție, spre încercarea de a sesiza un « spirit al locului »; pictura lui, emanație a unei « presiuni interioare » îndreptată spre echilibru, degajă de obicei o atmosferă calmă, luminoasă, în general evitînd marile tensiuni, dar nuanțată (fluiditatea, diafanul, « adierea » ar fi printre *calitățile fluctuante* urmărite) pînă la stabilirea unor relații muzicale. (Încă Schiller vorbea despre pictura peisagistică drept un fel de operă muzicală, care ne influențează asemănător ei). Impresia de muzicalizare a « întregului » (a expoziției) se produce și prin evidența unor relații dimensionale între tablouri, care sînt concepute pe serii, pe lanțuri de variante.

Se înțelege că, pentru autor, pictura nu înseamnă organizarea rezultatelor explorării aparențelor, a unor « priveliști » imediate. Relația cu reali-

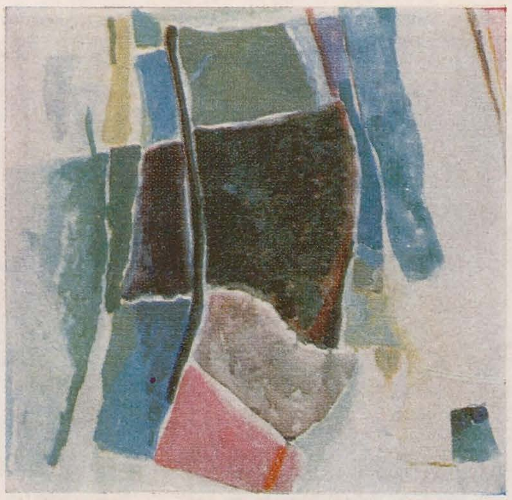


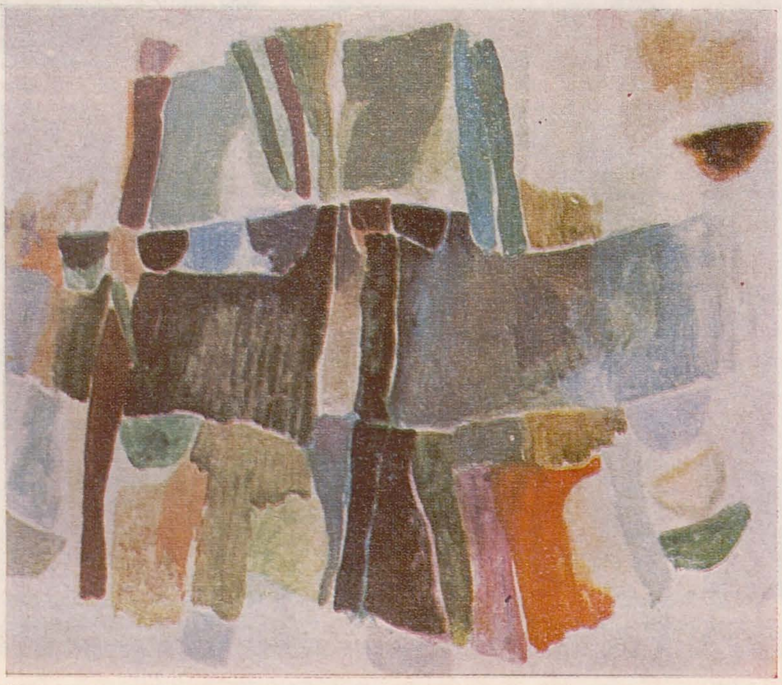




https://biblioteca-digitala.ro

tatea este intens mediată, pînă la stabilirea unui *stereotip morfologic:* se distribuie pe suprafaţa bidimensională — cu ritmuri şi rime dictate de o încîntare specific romantică (« Ce minunat lucru să te cufunzi în contemplarea unei culori considerată simplă culoare ! » scria Tieck), dar şi de înţelegerea funcţiei vidului, a suprafeţei ne-pictate sau numai atinse de un « lichid luminos » — « vîrste », benzi colorate de dimensiuni şi direcţii variabile, ce alcătuiesc mai curînd « cortina » rezonanţelor sentimentale ale culorilor din natură. În ecuaţia sa personală, Vladimir Streletz mai introduce şi amintirea cromaticii din folclorul zonei, care funcţionează ca o radiaţie înviorătoare — cu îndreptăţire s-a vorbit despre un anume « barochism » al artei populare bănăţene — operaţie realizată cu remarcabilă discreţie, chiar cu ostilitate faţă de ornamental.
Tablourile sale dovedesc faptul că, în practica picturală, Vladimir Streletz a meditat îndelung şi cu rezultate convingătoare la unele precepte ale lui Klee: « A fi abstract ca pictor nu înseamnă a face abstracţie de posibilităţile de comparare cu obiecte naturale, ci se bazează, independent de aceste posibilităţi de comparare, pe rezolvarea de relaţii plastic pure . . . Relaţii plastic pure: clar şi obscur, culoare şi clar - obscur, *culoare şi culoare, lung şi scurt, lat şi îngust, ascuţit şi bont* (s.n.), stînga-dreapta, înainte-înapoi, cerc şi pătrat şi triunghi . . . Punctul pregnant de apreciere este nu dacă e reprezentat un cîine, o pisică etc., sau « nimic » (ceea ce nu există), ci dacă reprezentarea se serveşte de mijloace aşezate în tablou sau de mijloace care stau în afară ».
Deplina siguranţă a « aşezării în tablou » garantează atît actualele codificări personale, cît şi semnele previzibile ale unor apropiate nuanţe inovatoare.





https://biblioteca-digitala.ro

patru opinii

pictura lui horea paştina

Pînă la a vedea larga desfăşurare picturală prilejuită şi pusă la încercare de o sală precum Dalles-ul, puteai bănui pictura lui Horea Paştina de respiraţia mică a unei blînde poetice vizuale mai degrabă domestice, închisă în cuminţenia unei harnice exersări mimetice, rar atinse de harul unei devitalizate transfigurări. Expoziţia de la Dalles depăşeşte toate aceste reţinute bănuieli prin demonstraţia cuprinzătoare, prin evidenţa chiar, a unei mari opţiuni existenţiale pe cît estetice.

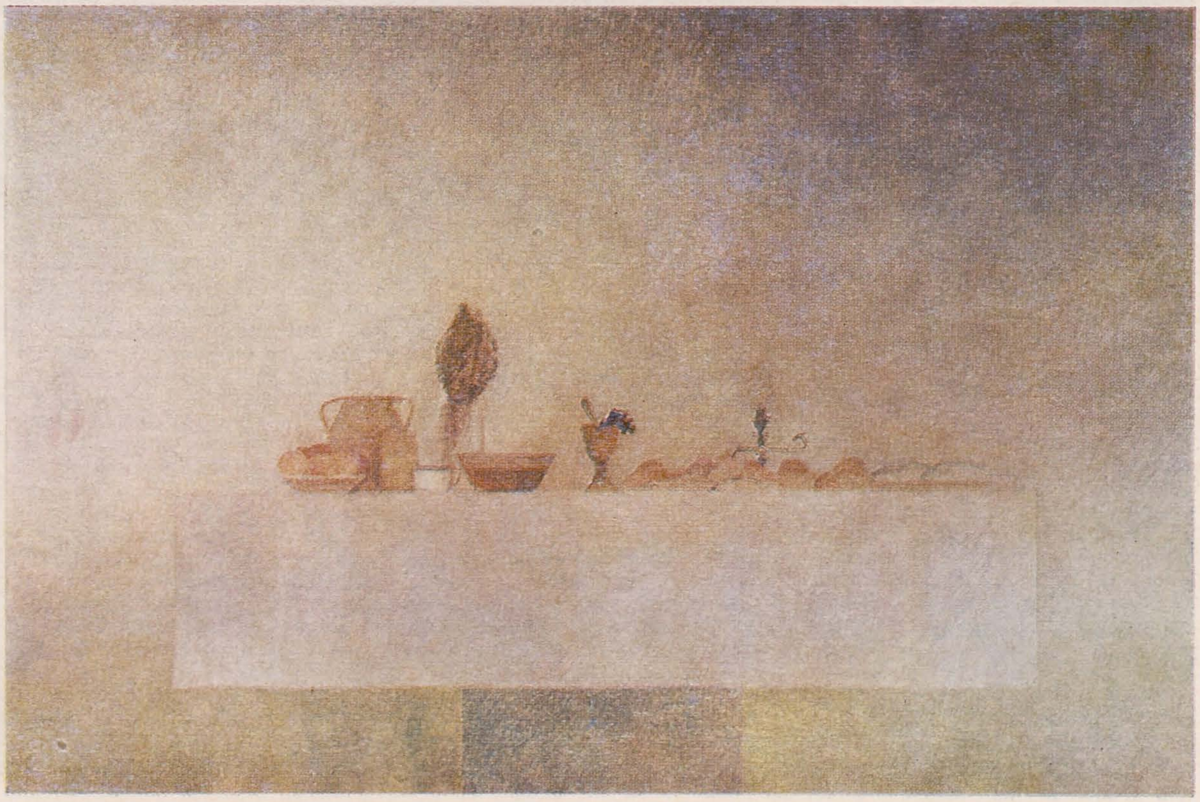
«Tradiţionalismul» acestei picturi — realizezi surprins şi edificat — nu e o afişată neputinţă, ci o lucidă asumare. Figurativismul ei cuminte pînă aproape de impersonal, nu e o ciudată retardare, un straniu anacronism ci — constaţi cu o anume bucurie — e mai degrabă o profesiune de credinţă, o perenă regăsire a chipului dintotdeauna al lucrurilor. Prin natura sa transilvană un echilibrat, predispus temeinicei şi aproape fără cezuri conversiuni către făgaşul continuităţii de spirit şi de vedere a locului, în care luciferismele de tot felul nu-şi află locul, Paştina regăseşte şi profesează ceea ce, probabil că prin tipologia lui umană şi artistică dintre cele fericite, n-a pierdut niciodată: o armonie firească, totuşi plină de sens, cu creaţia.

Practicată în faţa naturii mărunte sau vaste, în pictura lui Paştina încetează opoziţia violentă dintre viziunea interioară şi viziunea exterioară a lucrurilor lumii. Sau mai degrabă cele două perspective coincid pînă la identificare. Conflictul, atît de tipic modern, al eului supradimensionat cu lumea e depăşit, ori poate doar ocolit din plecare cu o înţeleaptă, poate înnăscută prudenţă: imaginarul nu devoră lumea, ci se lasă absorbit în observarea felurimii aparenţelor, dogma nu deformează nici nu simplifică lucrurile, ci le informează discret dinlăuntru — eul împacă şi acceptă fenomenalitatea existentului.

Adăstînd îndelung înaintea măruntelor flori ori a întinselor peisaje, pictura e practicată ca o formă de purificare, epurînd de hybrisuri şi fantasme sinele în căutare de sine — un exerciţiu mereu repetat de revenire la real, un exerciţiu continuu de intrare *în* real. Răbdarea, adăstarea îndelungă în faţa motivului, atenţia nemărginită, repetiţia minuţioasă şi mai ales modestia, umilinţa, ştergerea de sine în faţa naturii pînă la transparentizare, pînă la dizolvare şi osmoză — sînt regulile acestei tehnici a regăsirii de sine, ale cărei urmări atît de vizibile sînt împăcarea şi simplitatea, luminozitatea şi pacea. Naturalitatea, ca loc al perenului şi statorniciei, ca revelaţie a armoniilor întrupate ale lumii, frumuseţea ei deplină ca transparenţă şi prezentiment plenar al sensului integrator al realului, constituie obiectul de studiu dar mai ales de dăruire al acestei picturi, locul şi calea prin care ea îşi aşteaptă, îşi provoacă, îşi primeşte şi îşi consumă deplinătatea.

Autoportret, 1985

Masa, 1986

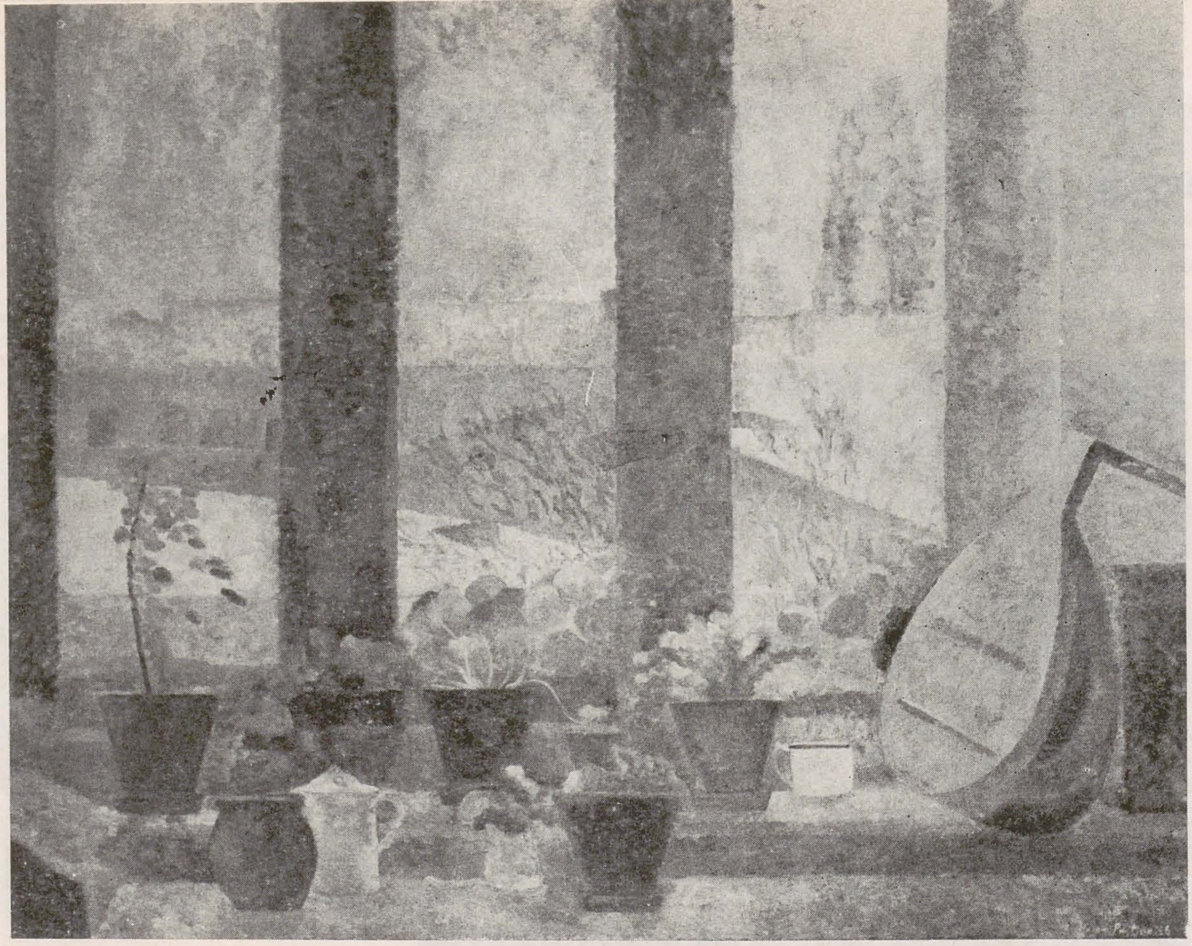


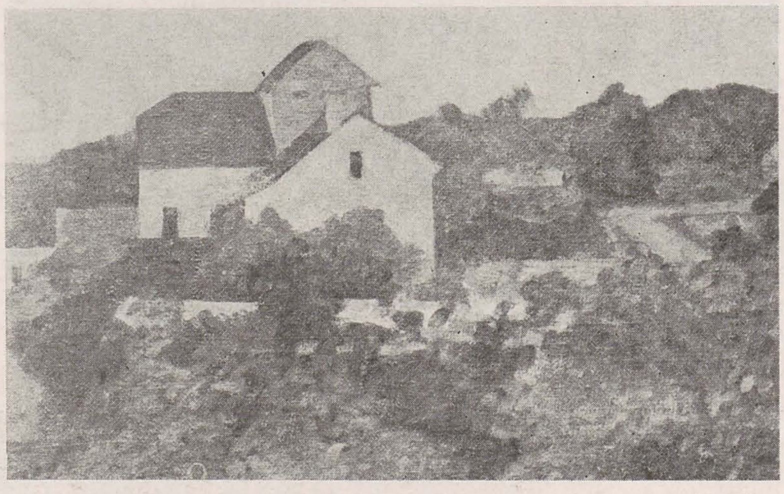
O pictură lipsită parcă de imaginaţie şi totuşi cît de bogată. O pictură aproape impersonală, şi totuşi cît de convingătoare. O pictură lipsită de vreo ostentaţie — şi totuşi cîtă ostentaţie bună a purităţii şi seninătăţii, de altfel contagioase. Un sentiment lilial în faţa vegetalului, o jubilaţie blîndă, discretă, de a fi în şi pentru lume, o putinţă, o şansă a armonizării cu existentul, care se transmite emanatoriu. Ceea ce informează imaginea sînt luminosul şi numinosul, fulguraţia unei contopiri directe şi simple şi pline de noimă, cu lumea, în virtutea unei consubstanţieri de natură şi destinaţie. Nu întîmplător poate, fundalul acestei picturi, tonul ei dominant este alb-albăstriul, un albăstriu aproape celest.

O pictură curajoasă în cele din urmă. E un curaj astăzi să pictezi naturi statice uriaşe cu pianină sau ghivece de flori. E un curaj astăzi să pictezi metri întregi de pînză cu lanuri de crini fără să poţi fi acuzat de stîngăcie şi dulcegărie. E un curaj astăzi să pictezi crengi de măr şi nori de vară, fără să fii acuzat de naivitate. E un curaj mai ales să expui cu succes asemenea lucruri. Şi mai e un curaj — această pictură primeşte firesc un atribut, aproape imposibil de rostit astăzi fără să fii acoperit de oprobiu şi ironie: e o pictură frumoasă, căreia îi poţi pur şi simplu spune frumoasă (nu interesantă, inedită, complexă etc.) — pentru că opţiunea existenţială, interioară e pur şi simplu trăită direct iar nu doar gîndită, teoria e întrupată în materialitatea imaginii iar nu demonstrată, sensul e emanat de chiar transparenţa spre sens a culorilor şi a formelor, pentru că nimic nu se opune naturalităţii şi armoniei, care pur şi simplu aparţin lumii. Sau cine ştie?

În preajma unei asemenea picturi poţi gîndi — o simplă presupunere — că o noimă a plasticităţii moderne, bine înţelese, bine asimilate, ar putea — paradoxal — să retrimită, din nou,

https://biblioteca-digitala.ro





tocmai la ceea ce ea a negat și mai neagă cu vehemență și furie: la real, înapoi la chipul lucrurilor; că toată drama și convulsia, toată această asceză pe dos, negativă, a modernității, ar fi totuși salvată, recuperată în adîncul ei, dacă sensul profund i-ar fi să regăsească în cele din urmă — curățită de naturalisme vulgare, agresive și opace, curățită și de vagi, spectrale și gratuite formalisme, și pregătită pentru spirit — realitatea unică, deplină și semnificativă a lumii. Dacă un peisaj ar putea fi pictat asemenea unei icoane.

Dematerializată pînă la a fi pîndită uneori de o vagă devitalizare, pură pînă aproape uneori, de o suavitate ușor feminină, spiritualizată pînă aproape de impersonal, cu surprinzătoare inegalități de detaliu dar virilă și curajoasă în întemeierile și motivările sale ultime — această pictură se așează încă de pe acum în făgașul marii tradiții autohtone a acordului major cu lumea. E în ea un naturism spălat de pitoresc și crudă vitalitate — un andreescianism mîntuit de suferință — un naturism curățat de livresc și fățișă simbologie și totuși in-format de o difuză și incoruptibilă mărturisire. Un ton « fra-angelic » în corul clasic al picturii românești.

magda cârneci

Impunătoarea expoziție a unui învățăcel de 40 de ani — care, studiind și iar studiind, cu o rară hărnicie, a ajuns pe neștiute un maestru al pleinairului redescoperit — a suscitat felurite reacții de surpriză, de la cele entuziast admirative, pînă la cele mult sau mai puțin iritate. A fost salutată ivirea la orizont a unui tînăr clasic, au fost apreciate performanțele de excepție ale unui meșteșug pictoricesc pe care mulți îl credeau uitat în sălile muzeelor, dar s-au înregistrat și supărările celor alarmați de terenul tot mai larg pe care-l cîștigă resuscitarea artistică a firescului, prin fericita uitare de sine în fața, în mijlocul sau la sînul naturii. Am mai scris despre Horea Paștina, încercînd să relev cum s-au petrecut mlădierile de limbaj pictural, care l-au condus de la rigorile post-cézanniene ale analizei și construcției plastice (în cheie proprie, monoton ardelenească), pînă la deplina submerjare a orgoliului constructiv (de îndrăzneli imaginative neputînd fi vorba la el) de către fluidul și freamătul naturalului regăsit. E ca și cum toți anii de aprofundare a lecțiilor primite de la maeștri i-au îngăduit lui Paștina, printr-un neașteptat salt calitativ, să învețe a *primi* semnalele benefice ale naturii și a le *restitui* (din nou în cheie proprie, suav exsagă) ca *pură vizualitate*. Nimic tactil și nimic motrice în pictura sa de azi; liniile nu au nerv, ci calmă putere delimitativ-ordonatoare, iar suprafețele sînt astfel texturate încît refuză receptării orice delicii senzuale. Cît despre culoare, modulată în surdina tentelor rupte — ea nu suscită conotații muzicale, afectiv angajante sau stimulatoare, ci pur și simplu tace, sau cel mult murmură, precum bîzîitul insectelor din pajiști sau foșnetul uscat al petalelor păstrate din alți ani și gata să se fărîme.

Să-ți impui asceza autoanulării — ca eu gînditor și răvășit poate de tensiuni ale vieții tale — în fața naturii atotconsolatoare, stăpînind însă, ca pictor, dificilele tehnici ale acestei asceze — iată, cu toată aparenta umilitate a devoțiunii artistului, un act cu semnificații avangardiste! Uitarea de sine, pe care pare să o valorifice în operă Horea Paștina, este de fapt o ambițioasă siguranță de sine a celui care, conștient de precaritățile și contrafacerile avangardelor care s-au tot succedat, îndrăznește să fie *simplu* în gîndire, *inocent* în capacitatea de a se bucura de lume, de pacea frumuseților ei regăsite, și *hotărît* să perpetueze miracolul picturii ca *apariție provocată*. Elementele și lucrurile ce apar în tablourile lui, cu bine strunită capacitate referențială, nu vin niciodată prea aproape de privitor: ele se oferă doar *văzului*, nu și *atingerii*. Astfel, pictorul se ascunde pe sine în spatele a ceea ce arată; el arată, mai mult decît înfățișări și aparențe, neștiutele energii de care se pătrunde cel care știe să privească. Această voit feminină capacitate de a primi și de a se deschide poate fi însă și o capcană: vigoarea lăuntrică a celui care cercetează, reconstruiește și pune în bună rînduială lucrurile artei sale, în consens cu ordinea vie a firii, dă cîteodată semne de prea mare mlădiere și înmuiere. Vizualitatea pură se lasă atunci ademenită de un lirism sentimental, ale cărui gingășii sau vioiciuni îndulcesc nepermis tăcerile grave în fața, în mijlocul sau la sînul naturii.

theodor redlow

N-aș spune că natura transpare, în tablourile lui Horea Paștina, pentru că materia ei — impersonală, subtilizată și sustrasă efectului coroziv al timpului — se află acolo, compactă și unificatoare. Natura, în tablourile lui, este cea a *gliei*, sustrasă ogorului ca nedefinire geometrică, și cea a *pietrei*, sustrasă edificării. Nici vegetalul, nici umanul, nici oglinda apei — constatam în urmă cu cîțiva ani — nu vin să contrazică această obstinată comuniune a imaginilor într-o *singură materie* nuanțat reflectantă, stufoasă în puterea ei expresivă. *Cerul* — înțeles, în general, ca spațiu astral al liberei circulații, în care ai aștepta întîmplarea efemerului, jocul liber al visărilor ori proiecția fidelă a vîltorilor subiective — era și el oprit în materie, astfel că nimic din tablou nu trăda vidul. *Volumele* sintetice, geometria elementar explicită asigurau, prin metastructura lor, o stabilitate tectonică, eliminînd orice întîmplare trecută și viitoare — eliminînd forfota retorică generatoare a oricărei lucrări. *Culoarea*, prin pigmentul ei plumbuit, așeza și fixa (o dată în plus, cuminte) lucrurile în paspartuul motivului plastic. Sintagma goetheeană « poezie-adevăr » era topită alchimic în pasta cromatică a frămîntărilor subiective, pentru a propune ipostaze mereu actualizate ale peregrinărilor « la motiv ». Pictura părea chemată să răspundă cu încrîncenare gîndului și faptei de re-constructor al naturii, dintr-o necesitate de a încerca formularea inefabilului, compensată în pace interioară și echilibru.

Proiectîndu-se în pictură — în această lume vastă și fără definiție, în care e loc pentru fiecare — Horea Paștina se caută în fața oglinzii, care-l trădează continuu, operînd parcă mutații ale tăcerilor orale (atît de proprii lui) în zona tăcerilor — atît de profunde, nesfîrșite și pline de sens — ale actului pictural. Nobilă această trădare de sine, pentru că ea ni-l arată, cu anonimă modestie, pe pictorul care se ascunde în fiecare dintre noi.

Sub clopotul imuabil ferecat (dar transparent din afară) al picturii sale de azi, converg acele legi elementare care, prin simplitatea lor verificată în timp, te absolvă de orice greșeală, la fiecare reluare-reactualizare. Și pentru că legile nu se inventă, pictura lui Horea Paștina se subordonează acelora care guvernează natura-model, într-un proces continuu de *ameliorare empatică*. Dacă păcatul derogării de la aceste legi nu are cum constitui o amenințare, într-o astfel de lume sigură, teama de păcat este cea care îl determină parcă să extindă sensul unei profesiuni de credință într-un crez integrator, care-i ordonează nu doar pașii (secreți, tăcuți), ci respirația însăși a grădinii de sub

https://biblioteca-digitala.ro

clopot. Grădina se uită extatic pe sine, exemplară și unitară, în vîrtejul infinit mobil al colbului de pe acele drumuri în artă, care, pentru a se oglindi statornic, nu mai au timp... Lecția unei astfel de expoziții este de a ne reaminti că în fiecare dintre noi se ascunde un timp pentru nostalgia Picturii.

alexandru chira

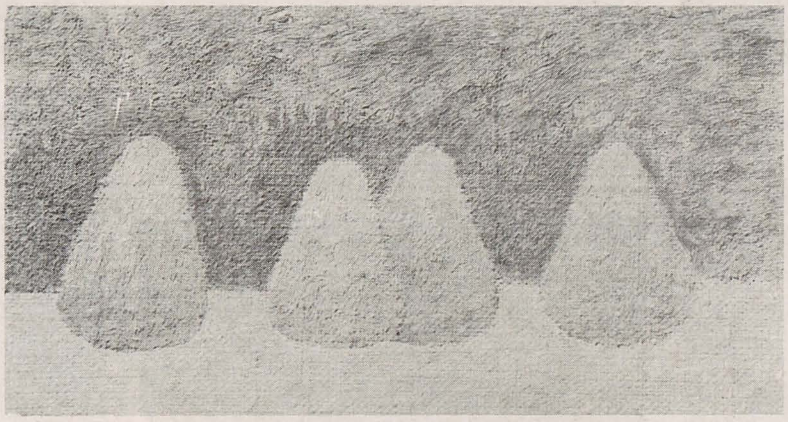
Efectul de *surpriză* — pe care arta modernă îl caută adesea — se măsoară, de regulă, prin aportul de *noutate* al imaginii. Horea Paștina obține — în contrast cu această deprindere — o performanță stranie: expoziția sa de la Dalles e plină de surpriză, fără ca substanța ei reală să fie noutatea. *Calitatea* surprizei e, de aceea, alta decît cea obișnuită: ea e corolarul calmului contemplativ, al firescului, al simplității; surprinzătoare e, cu alte cuvinte, egalitatea enunțiativă a discursului, totala lui lipsă de afectare. Privite laolaltă, lucrările lui Paștina creează senzația de *paradeisos*, de grădină aurorală: o grădină fără emfază festivă, fără ornamentică gracilă, o grădină *terestră* așadar. Intuiția pictorului e plină de învățăminte: el pare să știe că peisajul paradiziac nu e un peisaj al surprizei neastîmpărate, al imaginației în delir, ci al unui dulce « de-la-sine-înțeles ».

Dinaintea naturii și a ambianței domestice, Paștina vrea să regăsească *sănătatea* — pierdută — a privirii. El nu se sperie, ca altădată Worringer, de « teribila încurcătură a imaginii lumii ». « Încurcătura » e, pentru el, bogăție liniștitoare, perfecțiune. În priveliștea marilor orizonturi, ca și în precaritatea obiectelor de uz zilnic, Paștina percepe aceeași consistență și aceeași îndreptățire. Tot ceea ce se vede poate fi — după el — « salvat » prin răbdarea cu care artistul inventariază — pe suprafețe uneori monumentale — recuzita fundamentală a vieții (pîine, fruct, pește, casă, grădină, cană, floare, pom, masă). Lent, tăcut, dar tenace, el opune complicatului mister al lumii văzute curățenia — disciplinat întreținută — a privirii sale. Iar privirea sfîrșește prin a se *odihni* în spectacolul enciclopedic al lumii, în *materia* ei, ca într-un dar providențial. Un singur orgoliu își îngăduie pictorul în alcătuirea — atît de cumpănită altfel — a picturii sale: orgoliul dimensiunii. În pacea expozitivă a atelierului său, se aude, din cînd în cînd, interjecția unei ample proporții. Și ceea ce părea tranzitoriu și insignifiant strigă « cu glas mare » către simțurile amorțite ale privitorului, brutalizîndu-i habitudinile. Nu toată lumea a văzut sensul și justificarea acestui procedeu. Socotim însă că — în economia operei lui Paștina — curajul ofensiv, energia exclamativă a cantității și tot ce e *explozivitate* — e un ingredient necesar și ca atare binevenit. Nu orgoliul dimensiunii e « păcatul » latent al lui Paștina, ci, poate, orgoliul umilității. Pericolul care îl pîndește are, așadar, aceeași sursă ca marea sa virtute. El riscă, uneori, să-și boicoteze energia nativă printr-un exces de paloare, mergînd cu scăderea vocii pînă la anemie. Or, în adînc, Paștina e departe de a fi un anemic. Sub boarea lăptoasă care învăluie, la răstimpuri, imagistica sa (secretă tendință de topire în lumină) stă osatura unei naturi vitale, de lucrător harnic și de luptător necomplezent.

De altfel, străin — cum spuneam la început — de apetitul noutății, Horea Paștina nu cade nici o clipă în impersonalitate. Se simt, în pictura sa, lutul aspru al lui Andreescu, constrîngerea formală a lui Cézanne, statica diafană a lui Morandi, picturalitatea lui Bonnard, cîte ceva din Luchian, din Chardin, sau din lecția învățătorului sau direct Ciucurencu. Dar toate acestea se pierd, pînă la urmă, sub patina unei personalități stilistice care — fără cea mai mică ostentație — e de o incoruptibilă vigoare. Expoziția de la Dalles rămîne, de aceea, un fericit eveniment de breaslă, un episod de tonică jubilație a meseriei.

andrei pleșu

p. 14
Februarie, 1986
Case la Teremia, 1984
p. 15
Pere, 1986
Valea Cricovului, 1985



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

pag. 16
Trandafir roșu, 1983
Borcanul cu busuioc, 1985
Busuioc în ibric, 1985
Mușcată, 1983
Grădina pictorului F. Niculiu, 1985
Vasul alb cu flori, 1985
Cimitir Tescani, 1985

p. 17
1. Teasc
2. Urme
3. Trunchi
4. Urme
5. Urme

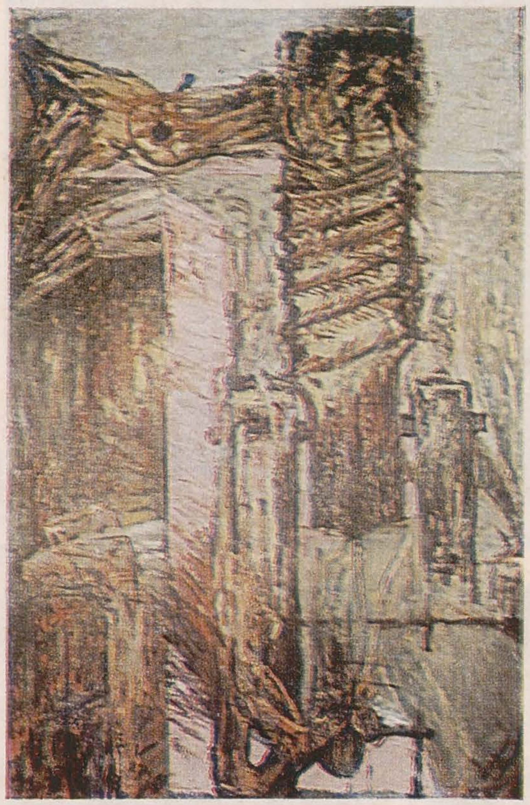
p. 16
1. Plug
2. Zestre
3. Zestre

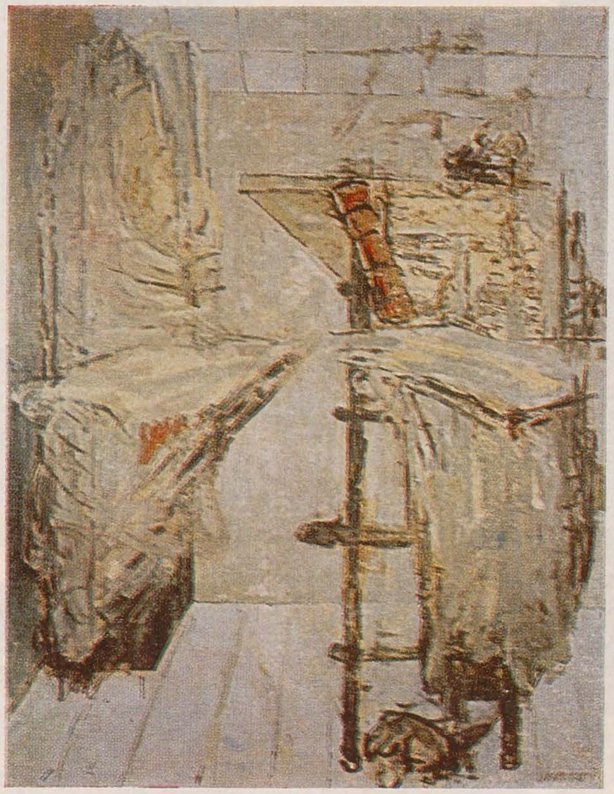
teodor moraru

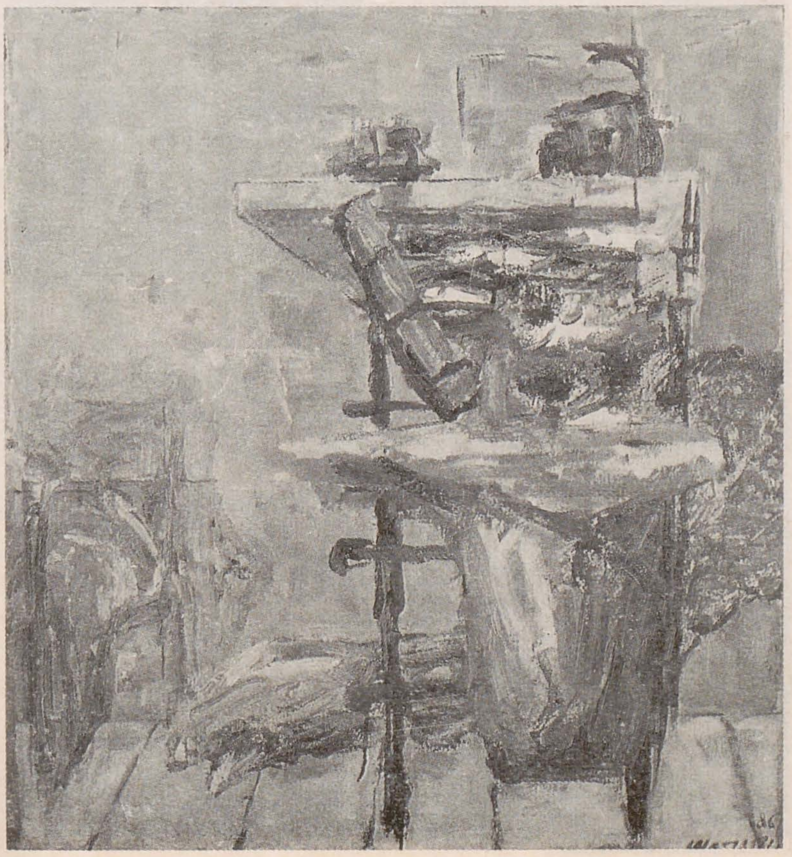
mihai drișcu

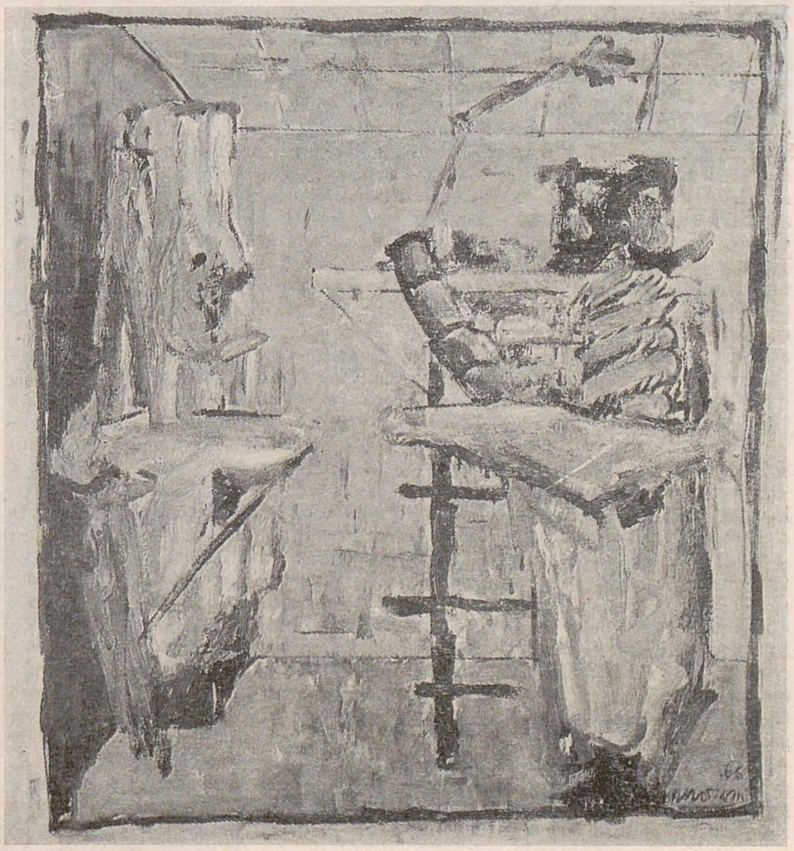
« De cîte ori un lucru — scrie în « Filosofia stilului » Lucian Blaga — e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl transcendează, trădînd relațiuni cu cosmicul, avem de a face cu un produs artistic expresionist ». Lucrările recente ale lui Teodor Moraru (expuse în « personala » de la galeria Simeza) — cîteva de mari dimensiuni — înseamnă, în pictura românească actuală, exemplele cele mai convingătoare ale unei atitudini expresioniste, care cum spunea Harold Rosenberg, presupune o « acceptare a *eului*, așa cum e, cu rănile și cu magia sa». Înțelegem că autorul nu practică o aliniere de circumstanță la tendința internațională a neo-expresionismului, ci procedează la *radicalizarea* — care înseamnă, de loc paradoxal, o simultană cutezanță și îngrădire — datelor conținute în « trecutul » său artistic.

Considerațiile blagiene asupra cunoașterii luciferice ar putea constitui o explicație pentru *tensiunea* evidentă — coliziunea între două ordini, dată de un prim « clivaj » al obiectului în materie și în formele de proiectare ale sentimentului — din pictura lui



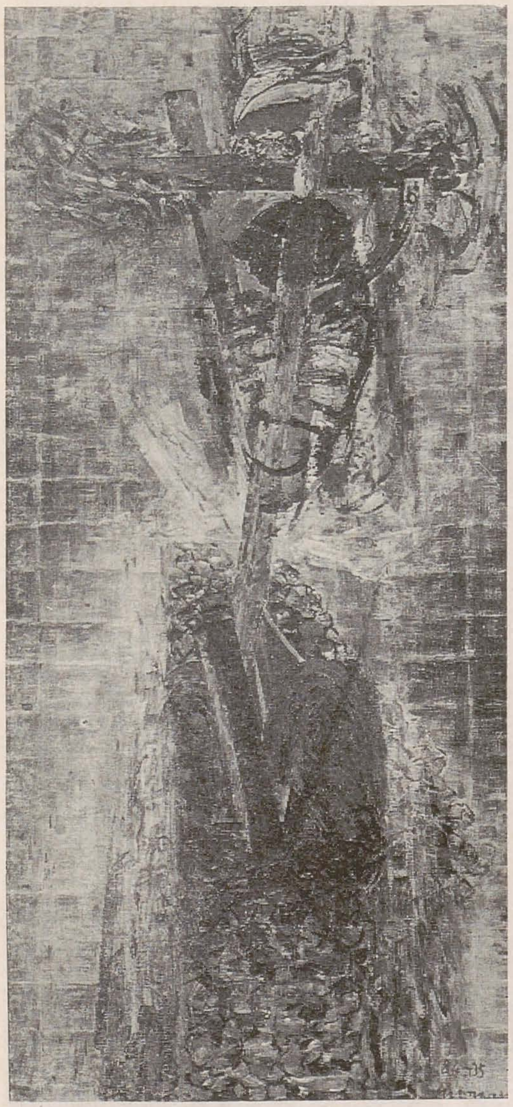


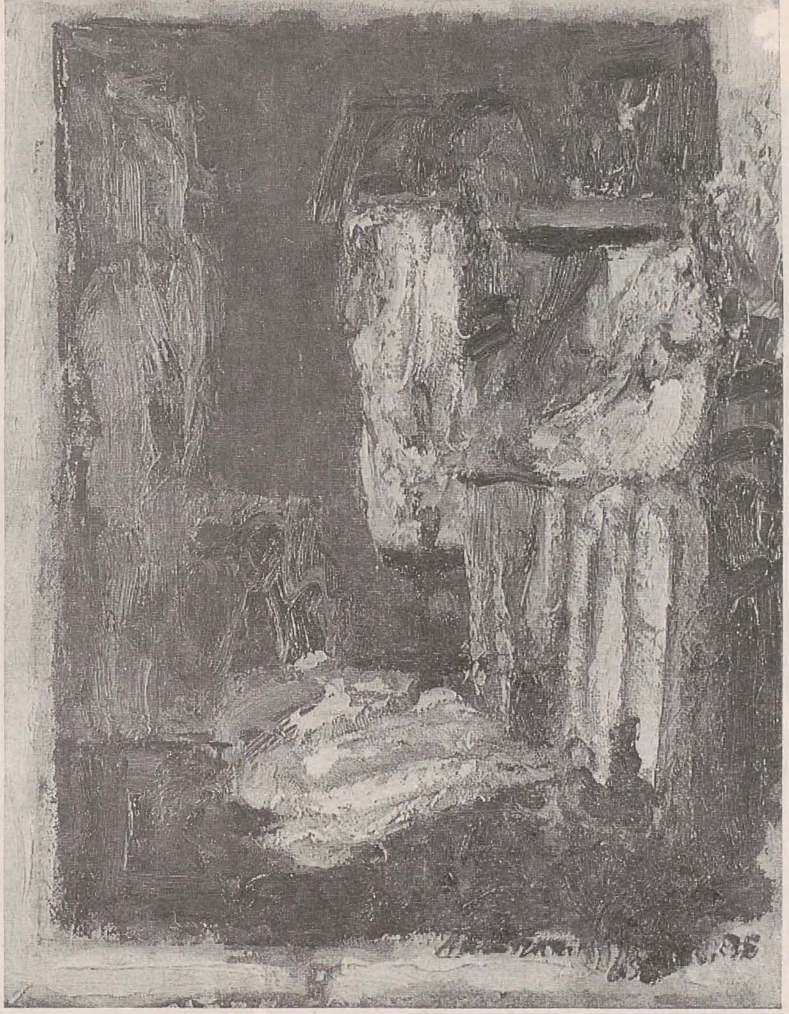




https://biblioteca-digitala.ro

Plug





Zestre

Zestre

Teodor Moraru; această cunoaştere « debutează cu provocarea unei crize în obiect, dar sfîrşeşte prin încercarea veşnic repetată şi niciodată încheiată de a scoate obiectul din criză ». Pe acest parcurs psihic, semnele tragice ale libertăţii de a face orice, respectiv ale « torturii » de a nu şti ce este de făcut — indecizie specifică unei mai bune părţi a neo-expresionismului actual, căci numai emoţionalitatea dezbrăcată de formă este amorfă, lipsită de calitate — au fost supuse unei rezecţii necruţătoare. Tablourile lui Teodor Moraru impun prin *tensiune existenţială*, şi nu trebuie să uităm aici observaţia lukasciană conform căreia orice efect artistic autentic este catharctic.

Dincolo de posibila recunoaştere a unui « reziduu figural » — căci picturile se numesc « Mal », « Scări », « Iesle », « Trunchi », « Teasc », « Zestrea », « Plug », « Urme » — Teodor Moraru se arată preocupat în special de ceea ce s-a numit *intensificarea sistemului*. Aceasta impune « tonul » puternic (« teribilele pasiuni umane » urmărite de van Gogh — de la care Teodor Moraru declară că a învăţat mult) de o corespunzător de fermă « rostire » picturală, al *apelului* pe care îl lansează opera de artă.

Cu această expoziţie el trece, în *practica experienţei gîndite*, de la « pipăirea » subiectivităţii la « scormonirea » ei. În procesul elaborării, prin decisa autoprogramare a expresiei pentru pictura « energică » (ce exclude adică neutralitatea, « căldu-ţul » acordurilor ştiute, căci există şi o tendinţă polemică în demersul autorului), prin autoexacerbarea individuală, prin impulsul către *abstracţia organică*, datele « motivului » — mai exact schemele reperului figural — sînt reluate uneori în mai multe soluţii (dinamice, dar şi dimensionale) de prelucrare, concentrare, comprimare. Acestea sînt dictate de un « impresionism interior » (aşa cum numea Kandinsky expresionismul) funciarmente orientat spre tragic, care este, după expresia lui Mircea Eliade, « o experienţă ce se condensează vertiginos către hotarele înţelegerii statice, contemplative ».

Metoda condensării vertiginoase — « Spre metodă e împins numai acela căruia empiria îi devine o povară » sună o reflecţie a lui Goethe — asigură şi tectonica puternică a tabloului, caracterul său teluric, grav. (În « Plugul » apare programatic antiteza dintre unealta de arat ca forţă combatantă şi brazdă ca rană, ca recipient general, ca mare materialitate învăluitoare).

Cu această etapă din pictura sa, Teodor Moraru vine să subscrie cu multă convingere la cunoscutul punct de vedere al lui D. D. Roşca: « Tensiunea interioară produsă de conştiinţa tragică e nu numai cea mai fecundă, credem, dintre tensiunile sufleteşti posibile, ci în general e, după părerea noastră, cea mai mare forţă spirituală între toate puterile sufleteşti de care dispunem ».

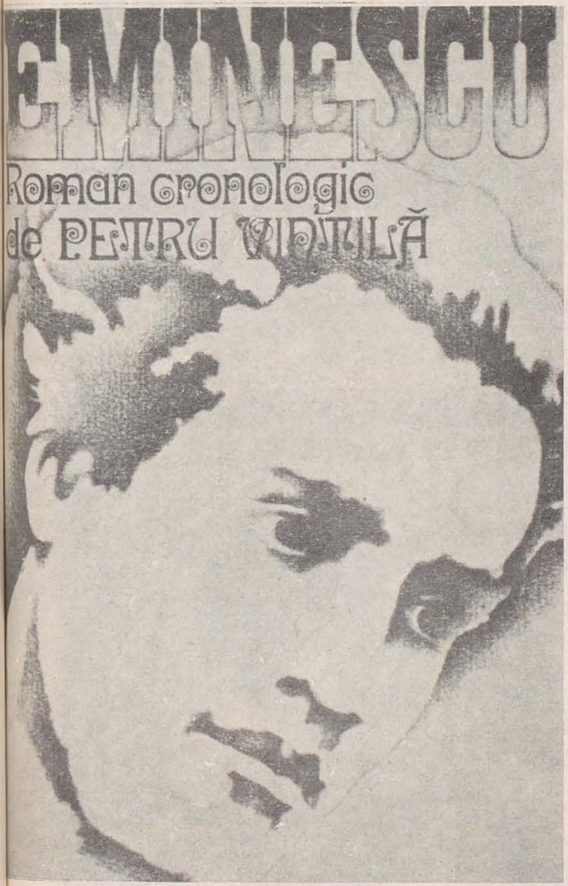
https://biblioteca-digitala.ro

atelier

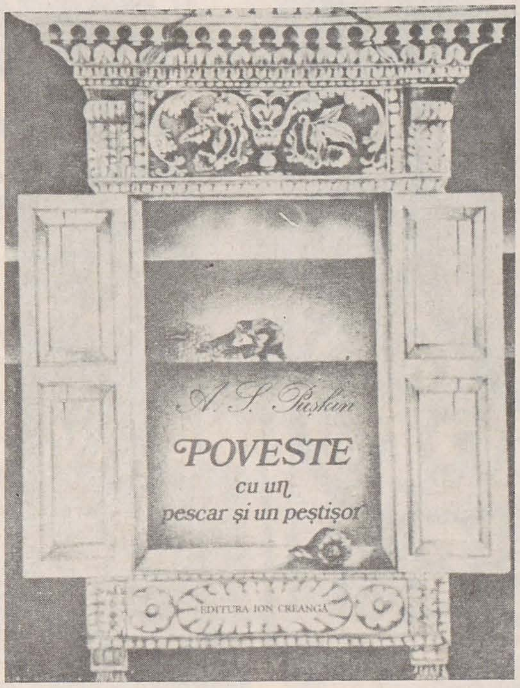
vasile socoliuc

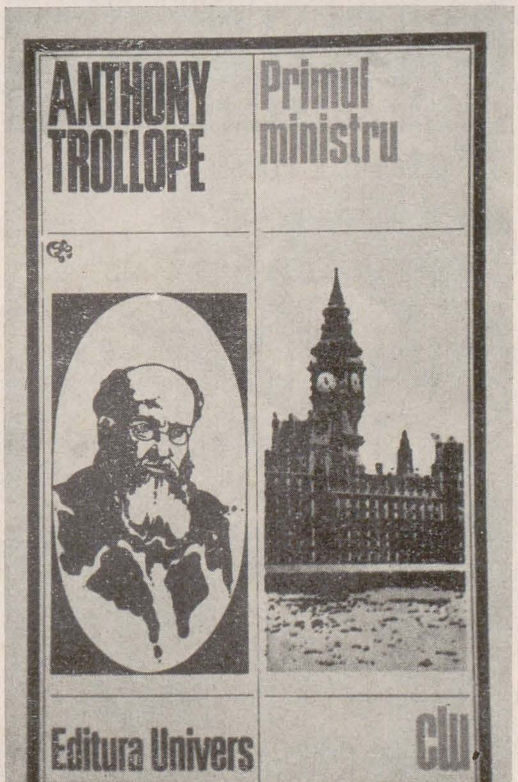
daniel prelici

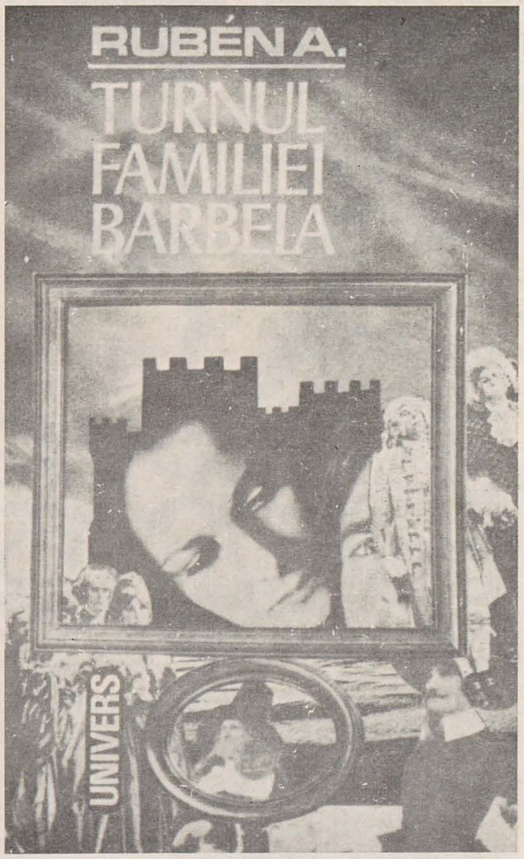
După 23 de ani de activitate constantă și diversificată în domeniul graficii de carte — în cadrul Editurii Univers și, prin colaborare, la alte edituri — Vasile Socoliuc este astăzi unul dintre cei mai avizați și compleți profesioniști de la noi în acest domeniu al graphic designului, pe care îl slujește cu exemplară modestie, ca promotor al faptului de cultură cu mijloacele vizualului: *simbolic, evocator, abstract sau decorativ, de multe ori incitant prin*



pregnanța unei expresii autonome și totuși adecvate. Au fost anii unei tenace destțeleniri a acestui cîmp artistic, prin definiție subordonat literarului și literalului, pe care l-a atacat în spirit înnoitor, făcînd muncă de pionierat și de echipă, alături de graficieni ca Petre Vulcănescu, Ion State, Mircea Dumitrescu, Sergiu Georgescu, Constantin Pohrib. Pe atunci, în perioada debutului, graficianul trebuia să-și impună un punct de vedere profesionalist, pentru a elibera prezentarea figural-obiectuală a cărții din tiparele șterse, inexpresive ale unei prost înțelese modestii, pentru a impune editorilor și tehnicienilor cărții ideea că *inofensivul estetic* se identifică pînă la un punct cu *ineficientul cultural*. Preocuparea de căpetenie a lui Socoliuc este de a da *literei*, desenate manual pe copertă, expresie proprie și relevanță în raport cu conținutul cărții — domeniu în care a fost nevoit să se formeze mai degrabă ca autodidact, derivîndu-și mijloacele și principiile din cele deprinse în timpul studiilor de imagine grafică decorativ-abstractă, strict aderentă la suportul bidimensional. Pe de altă parte, grafica sa de șevalet, practicată statornic în liniștea atelierului propriu, își află prelungiri în *copertile « de imagine »* și în *ilustrațiile de carte*, care îl impun astăzi pe Socoliuc ca pe un artist multiform din punct de vedere stilistic, mereu ezitant între afirmarea de sine și potențarea vizuală, prin intropatie, a glasului altcuiva — fie a textului de referință, fie a subtextului viziunilor sale de grafician. În acest fel, asemeni criticului de artă, Socoliuc pune valorificator în lumină mesaje umane de care se apropie nu numai cu pricepere, dar și, mai ales, cu simpatie. Nu altfel își valorifică el, în lucrările autonome, fondul imaginar cu puternică amprentă romantică, din care nasc figuri dorite sau revelate, într-o neoprită confruntare a visului și a stării de veghe. Coperțile ilustrate (cum sînt cele pentru volumele « V. Voiculescu — Povestiri », și « Nuvele rusești — antologie ») sînt înrudite graficii sale de șevalet, în care oniricul și ludicul au bogate conotații nostalgic-sentimentale. Aceeași încărcătură, dar fără ambientări picturale, și în linia visător călătoare cu care graficianul ilustrează volumele de poezie, trădîndu-se ca artist în însăși voința de pliere la o artisticitate de alt tip. În ce privește *coperta « de literă »*, gen în care Socoliuc a realizat cîteva prestigioase prototipuri de colecție (« Poesis », « Mythos », « Orientalis » ș.a.), mîndria sa o constituie cele două volume ale ediției bibliofile « Stendhal », în a căror prezentare grafică







pregnanța modernă și eleganța clasicizantă se îmbină în mod fericit: litere și vignete, emblemă și ancadrament, imagine și ornament, toate dau coperților și casetei ce conține volumele o expresie grafică sobră, monumentală.

A da vigoare artistică literei desenate, ca și celei obținute prin culegere tipografică și prin lettraset — iată, cum spuneam, ambiția declarată a lui Vasile Socoliuc; pregnanța maximă o ating coperțile la « Semiotica literară italiană » (Marin Mincu) și « Cauze provizorii » (Romulus Rusan), cea dintîi aproape agresivă în puritatea ei lettristă, iar cealaltă, concis și insidios compensată de prezenta simbolului grafic abstract; de asemenea, cea realizată pentru « Imn materiei » de Luis Alberto Machado, care opacizează figural litera, sub puterea unei intervenții grafice gestuale, incongruentă la prima vedere, în raport cu transparența semantică, dar cu atît mai eficientă în plan simbolic.

Pudoarea și modestia, care îl fac pe Vasile Socoliuc să se subordoneze eficient exigențelor editoriale, iar în grafica de șevalet — să nu se oprească asupra unei singure formule de expresie, sînt cenzuri interioare cărora asumarea responsabilă le dă o bună canalizare comunicativă. Pe cînd însă cartea de autor și expoziția personală?

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

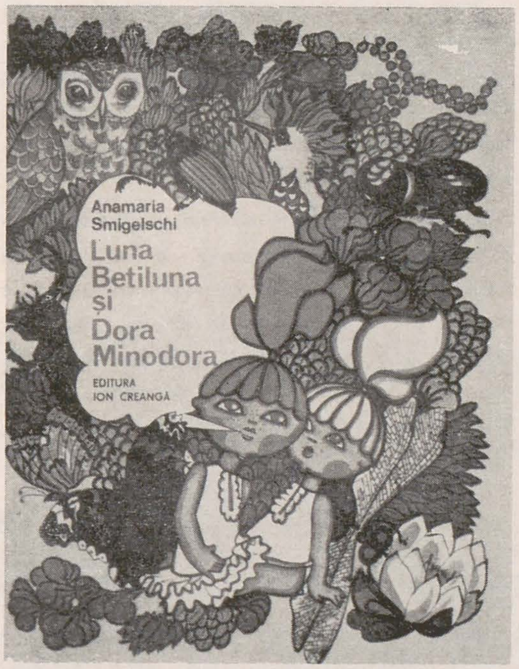
anamaria smighelschi

horia horșia

Din teancul voluminos de cărți pentru copii pe care-l am în față, una singură (« Poezii — jucării pentru cei mai mici copii » de Daniela Crăsnaru, Editura Ion Creangă, 1985) este propriu-zis o carte ilustrată.

Parcurgîndu-le și revenind la prima, rămîn surprins de impresia că versurile ar fi fost compuse în mod special pentru imagini; ceea ce, desigur, nu este adevărat. Dimpotrivă, după cum am aflat, cîteva fotografii de copii au stimulat conceperea unor portrete și scene care corespund în mod ideal poeziilor Danielei Crăsnaru.

În afară de această singulară « întîlnire fericită », celelalte cărți au fost, de la bun început, concepute de un singur « autor total », Anamaria Smigelschi. Realizîndu-le, ea pare să fi aplicat în practică regula generală după care decodificarea unui mesaj se face întotdeauna după codul destinatarului. Special adresate deci « minții absorbante a copilului » — — cum spunea Maria Montessori — cărțile ei sînt din categoria celor care dezvoltă ceea ce Gianni



Rodari a numit fericit « gramatica fanteziei ». Apărute pe parcursul a peste un deceniu, aceste cărți (amintesc aici « Să ne facem singuri jucării », Editura Ion Creangă, 1977; « Carte neterminată », Editura Sport-Turism, 1979; « Carte greșită și încurcată », Editura Sport-Turism, 1981; « Piponicon și Popinacon echipa de prim ajutor desenat-colorat pe stadion », Editura Sport-Turism, 1983; « Luna Betiluna și Dora Minodora », Editura Ion Creangă, 1983; « Cine poate să devină specialist în plastilină », Editura Ion Creangă, 1986; « Flit & Flat atelier de desenat colorat », Fondul Plastic-Artis f.a.) au îmbogățit de fiecare dată universul copilăriei. Ele contribuie nu numai la dezvoltarea apetitului ludic, dar și introduc — pe nesimțite parcă — pași siguri pe terenul « cunoașterii lumii ».

Pe parcursul acestei îndeletniciri pedagogico-artistice, Anamaria Smigelschi pare că se încrede în cunoscuta afirmație a lui Novalis: « A te juca înseamnă să faci experiențe cu întîmplarea ».

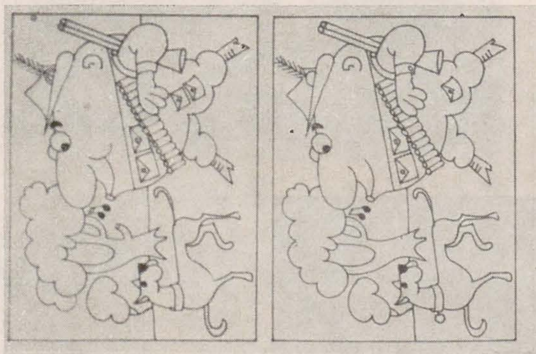
Concepția ei despre rostul cărții pentru copii

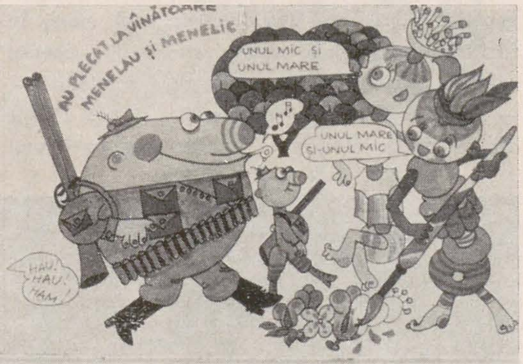
https://biblioteca-digitala.ro

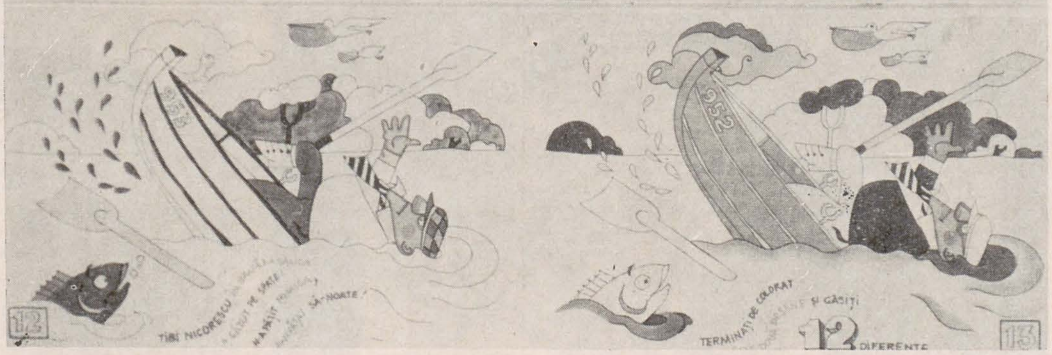
este la antipodul didacticismului arid, al tonului profesoral inhibitoriu; seriozității morocănoase și plicticoase îi opune un stil dezinhibat, alert, glumeț. Copilul este considerat un partener egal în drepturi; producțiile ei (imagine și text) sînt nu rezultatul unei « copilăriri », ci dovada bunei cunoașteri a unor mecanisme psihice specifice acestei vîrste. Ea știe să stîrnească resursele imaginației productive, care îți permite să transformi o greșeală într-o invenție, un gest într-o poveste, dar uneori apelează și la imaginația reproductivă, propunînd, de exemplu, să « se facă » din plastilină o galerie de eroi ai desenelor animate, Donald, Popey marinarul, Woody, Pinky, pantera roz etc.

Anamaria Smigelschi știe că micul cititor al benzilor desenate se bucură mai mult de efortul propriei imaginații decît chiar de aventurile personajelor. Ea inventă povești mai mari sau mai mici — ca aventurile Lunei Betiluna și ale Dorei Minodora în grădină sau în țara lui Pește — Mămăliga prăpădește — ale căror mecanisme productive țin fie de ceea ce s-a numit « salata de povești », fie « povești pe dos », fie povești « în cheie obligată » și, de cele mai multe ori pe baza unor afinități fonetice simple — unele chiar în cheie absurdă — rimează cu nonșalanță și umor. (Pînă și un cunoscut plastician devine, absolut neașteptat, erou în aventurile sportive imaginate de ea: « Tibi Nicorescu, în baltă la Calica / A căzut pe spate: / N-a pățit nimica, / A-nvățat să-noate ! »).

Altele sînt cărți cu jocuri privind spiritul de observație, cunoștințele și memoria — din unele pagini lipsind anume figuri pe care copiii trebuie să le descopere ei înșiși. Teste de atenție, chiar mici rebusuri apar în cărțile sale, care sînt tot atîtea capitole pentru o inepuizabilă și delectabilă — chiar și pentru eventualul lector matur — « gramatică a fanteziei ».







https://biblioteca-digitala.ro

petru rusu vizitat de boccaccio

călin dan

În pofida unei ubicuităţi expoziţionale revelatorie prin ea însăşi, Petru Rusu debutează cu adevărat, adică impunîndu-se, de abia acum, în urma unui fericit mariaj decameronic. Pentru că abia acum natura, extrem de puternică în personalitatea lui Petru, a devenit o componentă cristalină, fiind dominată de un model cultural major.

Artistul, cu o vitalitate fericită, chiar dacă străbătută de curenţii voltaici ai întrebărilor, trăieşte acea tensiune dilematică pe care o rezolvă numai talentul — tensiunea între un instinct creativ imperios şi o conştientizare (cerebralizare) indispensabilă.

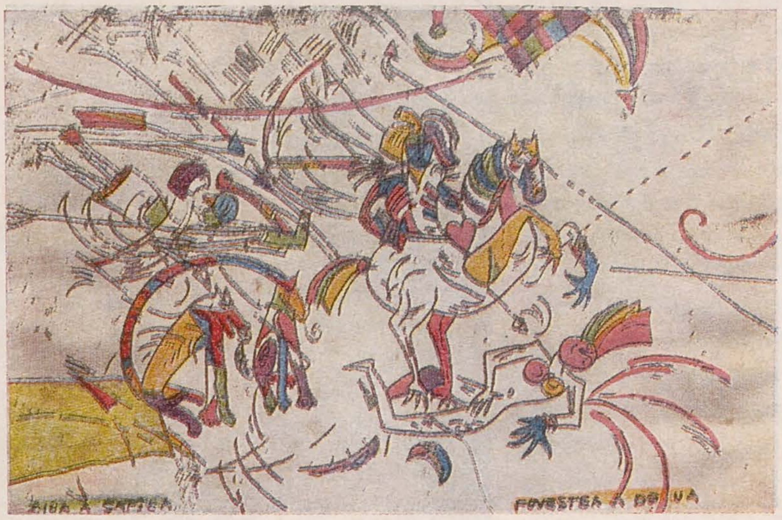
Structural, Petru este exemplar pentru generaţia din care cred că şi eu fac parte — a «tinerilor furioşi», ce caută epuizarea unor energii irepresibile şi totodată zguduirea unor inerţii prin revalorificarea gesticii expresioniste. Agitaţia continuă a spiritului, pendularea între diverse zone tehnice (pictură, desen, gravură, obiect), preferinţele sale beletristice şi muzicale, modul de construire a unei personalităţi exterioare spectaculare — toate sprijină afirmaţia de mai sus. Ca şi conştiinţa valorii afirmată uneori cu o tărie naivă; nu a valorii individului însă, ci a obiectului artistic pe care el îl produce. Şi faţă de care adoptă o atitudine de uimit extaz, semnificativă pentru relaţia sa cu Opera. Petru are, aş zice, o personalitate mediumnică, el nu explorează cultura, ci este vizitat de iluminări culturale, nu domină un anume subiect, ci este posedat de acesta.

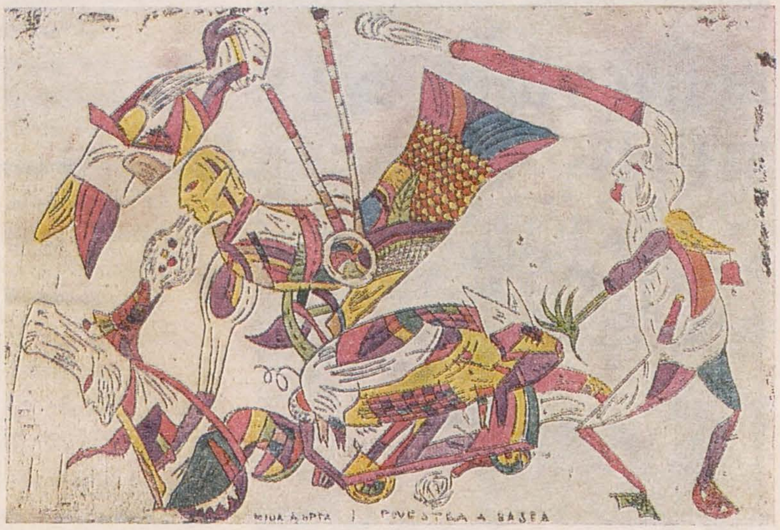
Un fel de şamanism superior determină relaţiile sale cu o ereditate culturală extrem de bogată, dar preluată şi prelucrată în ordinea unei semnificative coerenţe. Boccaccio, mai apoi Apuleius ori marchizul de Sade nu sînt folosiţi ca paveze snobe pentru un discurs cu desfăşurare prestabilită, ci devin centrele de gravitaţie/cristalizare ale impulsurilor unei inspiraţii ce se teme de propria sa abundenţă, argumentul liniştitor pentru exorcizarea în imagini a unor fenomene obsedante.

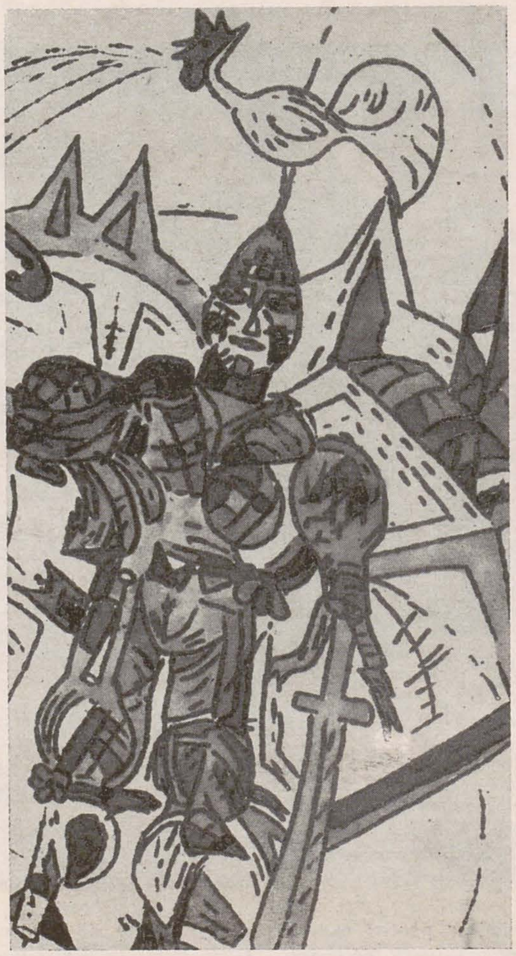
În privinţa «Decameronului», mă voi mărgini la autocitare, folosind ideile rostite de mine într-un inspirat *Jam session*, executat printre lucrările lui Petru, la Timişoara, împreună cu prietenul Coriolan Babeţi. Decameronul lui Petru Rusu extrage şi potenţează din cel boccaccesc tema morţii ce dublează erosul. Acea atmosferă *grivoise* din istoriile italianului (pe care artistul încearcă să o reconstituie povestindu-şi savuros lucrările) este suprimată şi înlocuită printr-o fundamentală încleştare dintre moarte şi regenerare, caracteristică mitologiilor agrare, de la Nil la Ind şi din extremul orient pînă pe culmile andine. Scalpate de orice determinare fiziognomică, jupuite de datele sociale ale costumului, personajele refac spectaculoase atitudini ale cuplurilor rituale (Osiris-Iris ori încrîncenarea zeiţei Khali posedîndu-l pe Shiva). Cu acea teribilă absorbanţă stilistică de care vorbeam, Petru îşi construieşte instinctiv o «argumentaţie bibliografică» implacabilă.

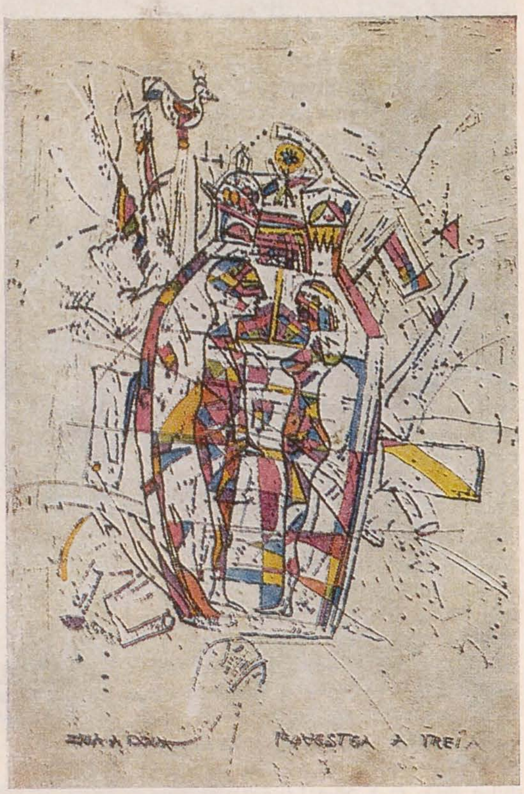
Imaginile amintesc, prin desenul incisiv şi prin culoarea vie ceramica erotică şi sumbră a culturii mochica, rafinatele pictograme tantrice, descrierile minuţioase şi crude ale stampei erotice, dar şi figuri de tarot sau (cum observa cu specifică subtilitate o doamnă) somptuoasele tatuaje marinăreşti, explicitînd astfel solida legătură ascunsă ce uneşte peste spaţii şi epoci, atitudini fundamentale. Deşi imaginile lui Petru nu sînt demonstraţii culturale, ci trăiri revelate pe parcursul lecturii şi paralel cu aceasta prin «anchetarea» expresionistă a unor surse estetice «primitive», am să închei tot printr-un clişeu bibliografic. În Decameronul boccaccesc, zece tineri execută, în pofida morţii reprezentate de ciumă, un balet erotic şi *courtois*, pe aleile şi în încăperile unei vile la Fiesole; în Decameronul lui Petru Rusu, mutaţia etică introdusă de Marcel Duchamp prin *maşinile celibatare* — concept şi metaforă a singurătăţii incurabile şi a mecanicii inexorabile a morţii — transformă acest balet într-un joc de păpuşi, mînuite cu brutalitate pe tabla de şah a unei încleştări abstracte (şi tot expresioniste) — cea dintre Cavaler şi partenerul său din totdeauna.

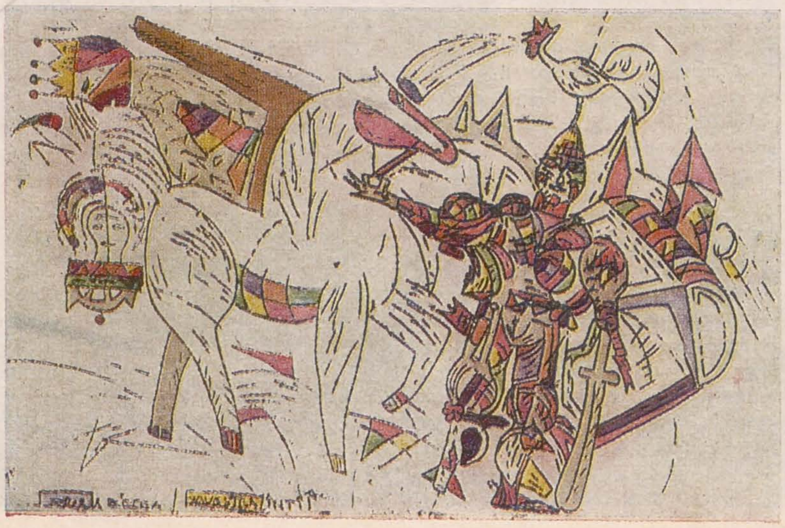
https://biblioteca-digitala.ro











https://biblioteca-digitala.ro

o artă a conștiinței culturale

dan grigorescu

Încă de cînd s-a constituit ca disciplină distinctă, cu metodele proprii de cercetare și cu un sistem specific de analiză și de punere în valoare a raporturilor dintre fapte, istoria culturii a acordat o mare atenție ilustrației de carte. Lucru firesc, pentru că acest domeniu al artei are puterea de a stabili, într-un chip mai palpabil decît altele, relațiile dintre forme ale limbajelor care, în ansamblul lor, dau contur unui întreg orizont de cultură al unei epoci, relevă modul de înțelegere a semnificațiilor literare și, astfel, de construcție a unei realități culturale dintr-un anume moment al evoluției unui popor.

Se cuvine, însă, să observăm că, spre deosebire de problemele traducerii literare, pentru care s-au instituit metode proprii de investigare, o adevărată doctrină a specificului limbajului și criteriile unor concluzii axiologice, ilustrația de carte e încă privită, aproape întotdeauna, din perspectiva descriptivistă a istoriei formelor plastice sau, cel mult, din aceea a strictelor raporturi cu literatura pe care o repovestește. Devine, astfel, din ce în ce mai evidentă necesitatea înțelegerii ei ca formă întrutotul caracteristică de a folosi un limbaj vizual pentru a transmite un mesaj propriu, dar nu autonom de acela al operei literare pe care o reflectă.

Din această perspectivă, arta ilustratorilor români constituie, fără îndoială, un subiect fertil de meditație deopotrivă pentru istoricul culturii și pentru comentatorul fenomenului artistic contemporan din această țară. E mai presus de orice îndoială că sînt opere realizate în ultima vreme care reflectă o viziune spirituală largcuprinzătoare, opere pe temeiul cărora se poate înțelege mai clar specificitatea culturii românești de astăzi și, în același timp, stau fără nici un fel de complexe, alături de creații reprezentative ale culturii vizuale universale. Afirmația nu e deloc exagerată: ea ar putea să pară astfel numai pentru că nu au atras suficient luarea-aminte a criticilor de artă creațiile de largă anvergură intelectuală, mai ales cele din ultimii ani.

Cînd o cultură creează opere semnificative de ținuta celor semnate de Kazar (comentariile grafice la Rilke), Geta Brătescu (la *Faust*), Benedict Gănescu (la Rabelais), Stan Done (la Dostoievski sau Brecht), Mircea Dumitrescu (la Ovidiu), Socoliuc (la Sadoveanu) sau — rostim acest nume, încercînd de fiecare dată părerea adîncă de rău că o operă ce se vestea atît de puternică s-a curmat tragic — Ion State, fenomenul merită, fără îndoială, o atenție mult mai mare decît aceea pe care o acordă în momentul de față comentatorii culturii noastre. Observăm cu firească părere de rău prezența întrucîtva sporadică, în ultimul timp, a unor artiști cu personalitate conturată clar; numele Ligiei Macovei, al lui Val Munteanu, Aurel Stoicescu, Marcel Chirnoagă, — pentru a rosti numai cîteva cărora oricînd li se pot adăuga altele — apar rar pe copertele interioare ale cărților noastre.

Pentru că, în primul rînd, sistemul editorial însuși nu pare a fi înclinat să continue o operă de cultură la care, nu cu mulți ani în urmă, participa decis și constructiv. E greu de înțeles de unde a apărut ideea că numai copiii, numai scrierile care le sînt destinate lor au dreptul să beneficieze de o asemenea formă a comentariului plastic. Nu e locul, aici, al unei discuții privitoare la preferințele editurilor, chiar și în cazul unor cărți din această categorie, pentru o ilustrație, de cele mai multe ori, dulceagdidactică pe care abundența cromatică o face să pară, totuși, monotonă, cînd comparăm ilustrațiile publicate de-a lungul unei anume perioade. E limpede că nu numai ediția bibliofilă (e cazul să rostim un cuvînt de laudă pentru editurile care își continuă, cu eforturi notabile, această activitate) și cartea pentru copii sînt adecvate unei ilustrații semnificative în plan estetic și ca modalitate de a impune un anume tip de cultură. Nu vom exagera afirmînd că orice volum merită ilustrat; dar că sînt mai multe cele care ar permite afirmarea unei viziuni culturale românești, decît se prezintă astăzi în vitrinele librăriilor, e mai presus de orice îndoială. În vitrine și, din păcate, nu și la un concurs de felul « Celor mai frumoase cărți » care își cîștigase un îndreptățit prestigiu, înainte de a dispărea fără explicații.

O țară care a întemeiat, în această parte a lumii, o tradiție culturală puternică, ale cărei cărți călătoreau pînă în răsăritul Mediteranei, în Caucaz și în Asia Mică, pînă dincolo de Centrul Europei, constituind, de atîtea ori, mîndria unor mari muzee ale lumii. Aceasta e România. Și împrejurările favorabile create afirmării culturii naționale în anii epocii contemporane constituie un argument convingător pentru dezvoltarea, în continuare, a unei arte de înaltă prestanță. Dar și pentru comentarea ei: noi, criticii de artă, nu sîntem de fel apărați de învinuirea că acordăm prea puțină luare aminte unui domeniu al creației de mare însemnătate.

istoria «subterană» a cărții*

călin dan

1. Existența mea cotidiană se desfășoară într-unul din acele « inferne » fără de care organismul solar al culturii nu ar putea funcționa. Lector impenitent, bibliograf și farseur, Apollinaire a instituționalizat termenul de « infern al Bibliotecii (Naționale) » tocmai pentru a defini zona subterană, a depozitelor (aparent) insondabile, a subconștientului din care extragem luciditatea, explicitul culturii. Ei bine, trudind într-un astfel de loc propice « psihanalizei » și cercetîndu-l cu familiaritatea lipsită de complexe a celui destinat unei munci subterane dar indispensabile, am constatat cu stupoare că orice zonă a *văzutului* se sprijină în mod fundamental pe (este invadată de) autoritatea Cărții. Imaginile pe care le păstoresc, stampe așezate în teancuri, dulapuri și cutii, se ordonează și cheamă interesul privitorului prin legătura cu zona difuză a textului. O prezență mistică, aș spune (dacă termenul nu mi s-ar părea tocit), o cosmogonie a literaturii pare să fi generat miile de imagini gravate și imprimate în cele mai diferite epoci și locuri, dîndu-le o rațiune genetică și funcțională comună — povestirea. Figurile plumburii prin care Marc Antonio Raimondi comentează « Metamorfozele » lui Ovidiu; vignetele cabalistice ale lui Jamnitzer; alegoriile pietiste ale Flandrei protestante; orientul din lucrările lui Fortuny Mariano; moartea și apoteoza lui Nerval de Eugène Carrière; glosele flaubertiene semnate de Redon și cîte altele, imagini fără adresă precisă, toate poartă, inevitabil, senzația textului subiacent.

2. Una dintre lecturile mele favorite, extrasă din aceleași subterane ce ar putea exaspera snobismul oricărui bibliofil, este « Calletoriile lui Gulliver in țere depărtate — dela Swift. Traduse de I. D. Negulice. Ediție ilustrată cu 80 figure totu de traducetorulu. Bucurescі. 1848 ». Simpla atingere a obiectului instalează fantazarea; ne aflăm deci în anul cel mai unanim fierbinte și nobil al Europei, anul cînd munca subterană a masoneriilor revoluționar-romantice își dădea roadele. Prins și el în entuziastele acțiuni politico-diplomaticești ale momentului, pictorul Negulici (ce va muri în exil la 1851) se îndeletnicește, simultan, cu traducerea și comentarea în imagini a celui mai acerb pastoral scepticismului, mai vitriolant născocitor de parabole demolînd iluziile umaniste, mai pesimist contemplator și analist al omului ca animal, ființă socială și a spiritului. Dubla traducere, publicată în acel an '48, explicitează — aș zice — o paradigmă a intelectualului tinerei națiuni române, privit prin acea mult dorită grilă a « Specificității »: angajare și scepticism în fața istoriei; utopie și realism în fața concreteții geografice; rezervă bănuitoare și entuziasm față de valorile europene; provocare directă și refugiu sub scutul metaforei în fața forței; generozitate și renunțare în fața indiferenței receptorului.

3. Solidă ereditatea existenței editoriale care începe sub semnul unei atît de generoase complexități; continuînd mai apoi cu un Tasso (« Ierusalimul eliberat, 1852 ») în traducerea lui Atanase Picleanu și însoțit de gravurile lui Danielis. După care intervine o notă de savuros provincialism prin « Faptele eroilor » (1857), unde Alexandru Pelimon (1820—1881), autor de versuri mediocre, surprinde în litografii (unele stîngace, altele tenebroase, în maniera lui Daussault) aspectul contemporan al locurilor unor bătălii istorice (Călugăreni, Cîmpulung, Dealu Spirii). Tot de domeniul savurosului lingvistic și dezvăluind o mentalitate pedagogică specifică multă vreme editorilor noștri, țin și alte exemple: « Calendariu ce slujește pe 100 de ani », Buda 1814; Grigore Pleșoianu (elev al lui I. Eliade Rădulescu la Sf. Sava, traducător din Marmontel și Fénelon). — « Cele dintîi cunoștințe pentru trebuința copiilor », Craiova 1828; Stanciu Căpățîneanu (alt elev al lui Eliade) — Mitologhie, Craiova 1830 etc.

4. Epoca modernă aduce o înviorătoare complicație a misiunii istoricului. Raportul text/imagine trebuie discutat depășind nuanțele relației « psihologice » dintre scriitor și ilustrator. Deci:

a) determinisme stilistice. De pildă este îmbucurătoare lectura pe care Alexandru Poitevin Skeletti (născut la 1879, studiind și activînd la Paris) o dă poeziilor lui Eminescu, scoase din imaginistica romantismului minor pentru a le așeza în plină modernitate — adică în contextul art nouveau (cartea se editează la începutul secolului); un alt caz — notoriu — de sincronism, ilustrația lui Anastase Demian la « Cîntecul Nibelungilor » (traducere Ion Marin Sadoveanu), eveniment tipografic exponențial pentru densitatea manifestării curentului Art Déco în România anilor '30 și, în același timp, dovada unui virtuozism rar în adaptarea acestui stil la tenebroasa epopee germanică.

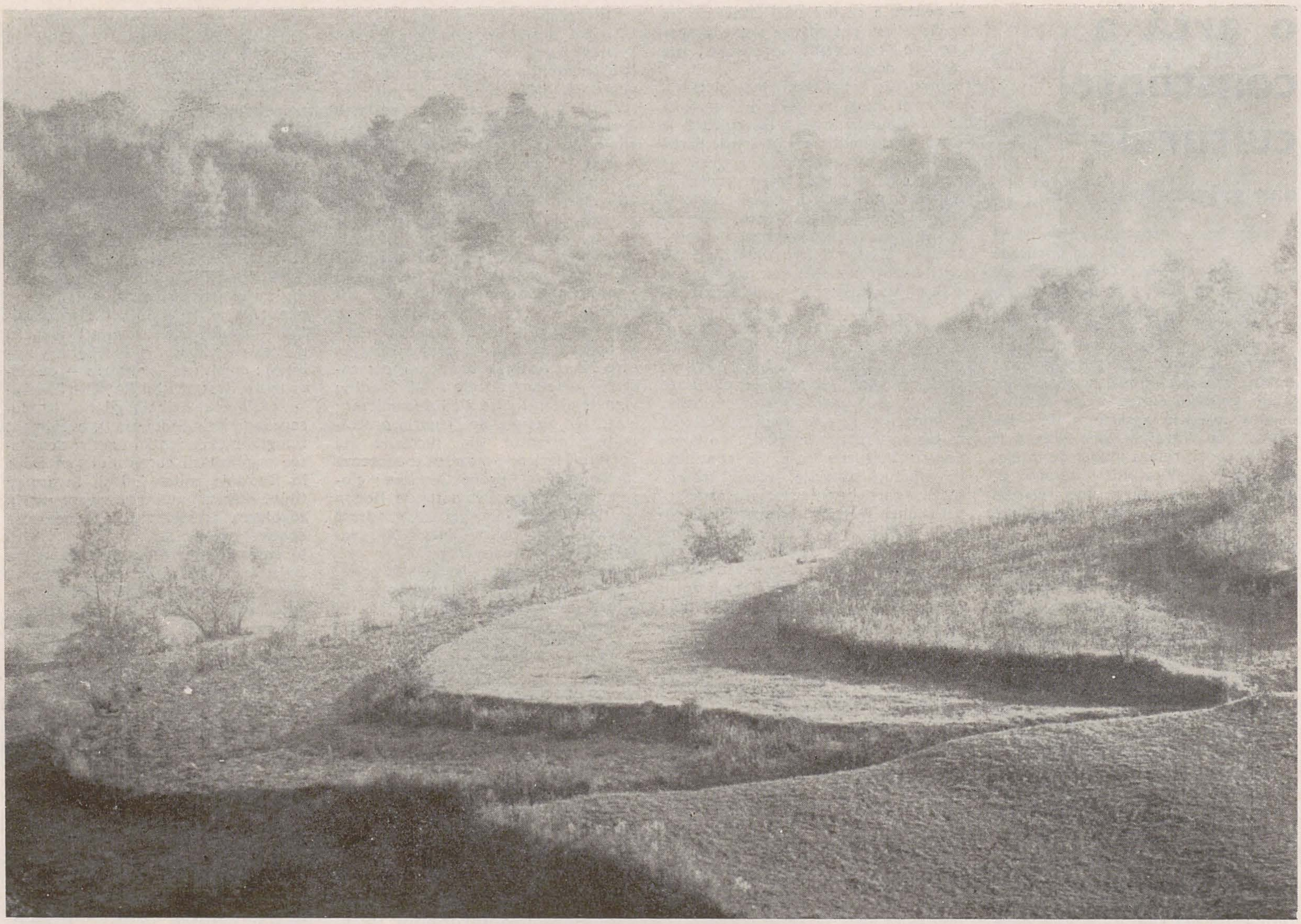
b) determinismele instalate de opera artistului. De pildă Mișu Teișanu, pictor mediocru, conservator la Muzeul Aman și viticultor celebru printre confrați, se lasă descoperit într-o postură cu totul flatantă ca ilustrator al « Luceafărului » — văzut în latura sa de superbie demonică dar îmblînzit prin încărcarea decorativă a aceluiași stil 1920. Ori Sava Henția, a cărui cumințenie n-ar fi îndreptățit (aparent) prin nimic asocierea cu Alexandru Cazaban (Povestiri vînătorești) — prozator de un umor destul de crud, a cărui paletă are însă precizii asemănătoare cu ale pictorului.

c) inventivitatea editorului pare să fie și ea determinantă, căpătînd uneori ea însăși calitatea unei creații în genul marilor inițiatori (Vollard, Maeght). Astfel, ideea de a-l asocia pe Voronca (« Plante și animale » text « teribil » și negativist scris însă cu senzualitate « panică ») lui Brâncuși, care în desen pare să treacă pe deasupra formelor simplificînd ca un demiurg obosit de atotcunoaștere, mi se pare o idee de o simplitate dinamitardă. Sau încredințarea volumului Florica (Ion Pillat: Mă prinde amintirea în vînatul ei fum / Prin care cresc pe polițі și rafturi ca pe ruguri / Arzînd în umbră, piersici de jar și-albaștri struguri / Și pere de-aur roșu cu flăcări de parfum) unui colorist marin, cum e pictorul Ștefan Popescu; ori asocierea sentimentalismului de bună calitate din « Fram, ursul polar » (capodopera ca eficacitate *morală* a lecturii, lui C. Petrescu, scriitor altfel suficient de prolix) cu lirismul foarte apropiat de înțelegerea copiilor din grafica lui N. Tonitza etc.

d) alte situații — A. Corbin — Variațiuni pe aceeași temă, ilustrat de Petre Iorgulescu-Yor; Cezar Petrescu — Flori de ghiață, ilustrat de Ary Murnu; G. Topîrceanu — Scrie și desenează pentru copii — dovedesc toate că soluția unei continue prospecțiuni în zona cărții cu imagini este atragerea spre această zonă a nespecialiștilor, pictori, sculptori, arhitecți, poeți sau muzicieni chiar. La ora actuală, cartea românească dispune de un număr important de ilustratori profesioniști. Lipsesc însă tocmai acele inițiabile surprinzătoare care trebuie să vină cred, de la regizorul care conduce spectacolul cărții — editorul.

* textul glosează pe marginea unei remarcabile expoziții, nebăgată în seamă la vremea sa, și organizată în aula Bibliotecii Centrale Universitare, expoziția avînd ca temă istoria cărții ilustrate românești, o istorie a cărei scriere își mai așteaptă autorul.

https://biblioteca-digitala.ro



dan dinescu

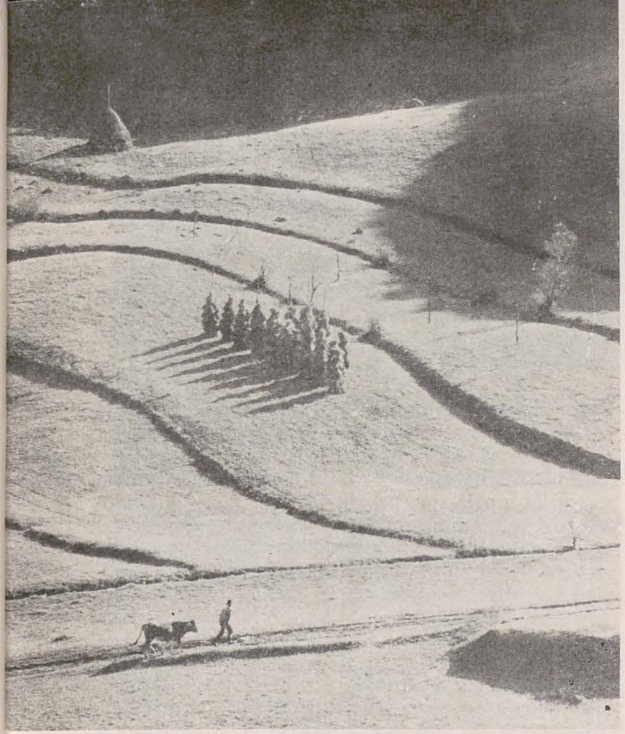
chipul ascuns al peisajului

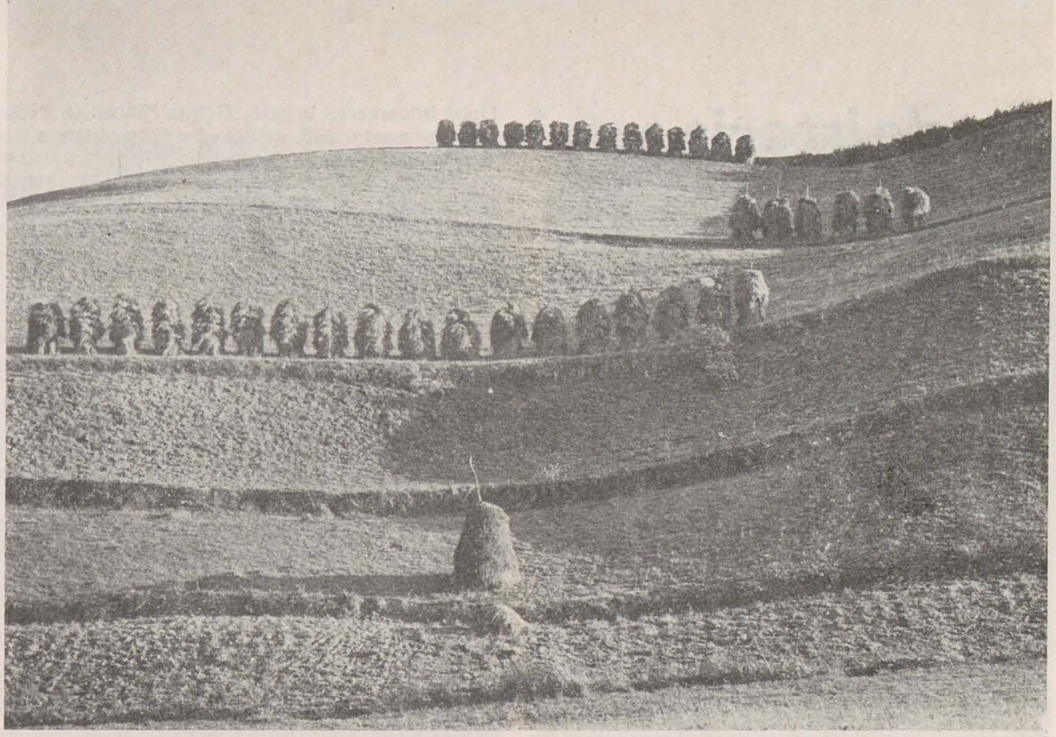
anca vasiliu

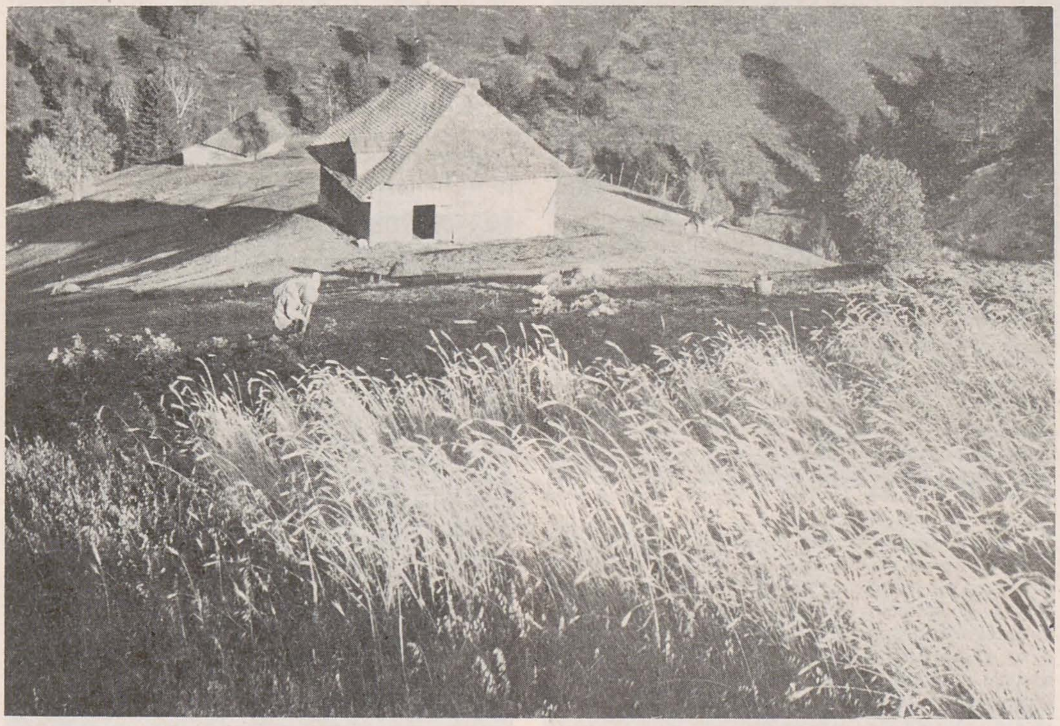
A trăi pînă la identificarea conştientă a eului într-un spaţiu geografic înseamnă a şti să stai cu ochiul aţintit nu pe un detaliu informaţional prezent şi definit individual, ci, dacă se poate accepta o asemenea extensie a indefinitului, cu ochiul aţintit pe « linia » orizontului, într-o depărtare calitativă, pînă cînd lumina unificatoare a soarelui şi umbra absorbantă a pămîntului, topite în tine, încep să-ţi arate chipul ascuns al peisajului. Nu este vorba de acea fixitate a privirii din care se nasc iluziile morganatice ale văzului, ci de o aparent statică atenţie concentrată pe raportul energetic, veşnic fugace, dintre clipă şi lumină. Întîi de toate, acesta este un raport valoric simplu, măsurabil tehnic, pe care se bazează de altfel mecanismul fotografic, raport ce variază în funcţie de unghiul de incidenţă al luminii solare la meridianul locului geografic şi de gradul de absorbţie şi refracţie al luminii în contextul morfologiei regnurilor geologice şi vegetale înlănţuite în acel loc. Acest raport dă experienţei cotidiene mişcarea în cea de a treia dimensiune,

volumul materiei, plasticitatea realităţii ce stă sub semnul imediatului senzorial. Ne situăm astfel în spaţiu, între profunzimea obscură a umbrei şi înălţimea pe verticală a luminii, în infinitezimal diferenţiate « griuri » care ne plasează pe distanţe, orientîndu-ne mişcarea orizontală între apropiat şi depărtat. Există apoi, din acelaşi raport matematico-optic derivată, o determinare temporală a peisajului, concomitentă cu inserţia spaţială a clipei si a luminii; este veşnica rotire între zi şi noapte, între vară şi iarnă, cu multiplicitatea de particularităţi meteorologice, dînd ritmul alternant al vieţii şi acţionînd asupra chimismelor intime din registrul stărilor psihice. Lumina zilei, de la răsăritul ei pînă la penumbra serii, centralizează existenţa (cel puţin a fiinţelor diurne) aşezînd-o în miezul optic al ceasului solar, acolo de unde mişcarea iluzorie a umbrei, ipostaziată pe cadranul mare al peisajului spaţial, devine forma optimă de expresie a unei « stări de suflet ». Situarea în afectiv a unui loc geografic (de unde derivă definiţia cea mai cunoscută a peisajului) vine din pariul temporal al luminii, din veşnica schimbare, doar aparent ritmică, a dimensiunilor vizual calitative ale spaţiului, din irepetabila configuraţie a clipei în scurgerea căreia totul se schimbă, mereu, imperceptibil, aidoma osmozelor sufleteşti. Între eternitatea Clipei, matematic egală celorlalte, şi trăirea ei asociată inevitabil unei lumini atmosferice a cărei valoare stîrneşte nu arareori exclamaţia dureroasă a caducităţii, între repetiţia naturală a veşnicei reîntoarceri şi perisabilul extrem al clipei frumoase se petrece dialectica poetică a peisajului, alunecarea lui subtilă din efemer în *amintire*. Sub acest orizont teoretic, fotografiile de peisaj ale lui Dan Dinescu vin să situeze particulara lor urcare din aparenţa trecătorului trup al pămîntescului pe raza unei regăsiri din amintirea lumilor uitate. Peisajele lui nu încearcă să fixeze o clipă, fugara clipă a aparenţelor, ase-

https://biblioteca-digitala.ro







menea mirajului lui Narcis, pentru a cădea apoi, prin autoîndrăgostire, în pitorescul de vacanță al suvenirului. În schimb ele fixează, prin totala lor lipsă de ostentație în selecția spațio-temporală și prin ieșirea de sub dominanța detaliului obiectual, amintirea benefică a unei ordini, a unei cosmicități a naturii de dincolo de timp. « A désocculter le caché en occultant l'apparent », suna un străvechi principiu alchimic; există aici, în imaginile acestea, un fel anume de a dezvălui ascunsul chip al peisajului, printr-o lumină care oculteazä aparențele particulare, care iese din determinismul anotimpurilor și al ecranelor de refracție ale volumelor spațiale, printr-o lumină care lasă să iradieze difuz însăși materialitatea directă, ondulatorie, degajatoare a energetismelor tainice ale naturii. E o dăruire de insule ale luminii la orizontul tensiunilor vitale și grave, care țin împreunate viața omului și a regnurilor într-o inextricabilă ordine de existență cosmică. Din orizontul acesta de lumină ce căptușește cu invizibil sfera imediatului perceptibil, nu poți ieși, așa cum nu poți interveni în secreta împlinire a gravitației universale. De aici, firescul peisajelor lui Dinescu, tăcerea respirației lor netulburate de miracolul spectacular al luminii așezate peste firea dintotdeauna a pămîntului. Ele nu fixează pe peliculă o clipă și un loc anume, ci un mănunchi de eternitate a vieții, un concentrat eliberator de dezindividualizare a umanității, nu în imanentul biologicului, ci în transfigurarea « luminii line » a poeticului.

https://biblioteca-digitala.ro

rememorare: ottilia michail—oteteleșanu

vasile drăguț

Este bine știut că o cultură nu se împlinește doar prin operele de excepție ale marilor creatori. La complexul proces al maturizării unei epoci cultural-artistice, un rol de seamă revine « micilor maeștri », uneori rămași anonimi, contribuția lor fiind importantă nu numai prin propriile lucrări, deseori de antologabilă frumusețe, ci și prin aportul adus la instituirea unei stări publice de sensibilă receptivitate pentru faptul de artă. Din nefericire se întîmplă prea des ca posteritatea să aștearnă un văl de ingrată uitare peste nobila lucrare a micilor maeștri, uitare cu atît mai vinovată cu cît ea nedreptățește personalități și opere demne de prețuire, simultan sărăcind, pînă la falsificare, imaginea unui fenomen cultural.

Am în față mai multe lucrări realizate de Ottilia Michail-Oteteleșanu [1] și, contemplîndu-le, mă întreb cîți iubitori de artă din țara noastră știu ceva despre bogata și îndelunga activitate a acestei artiste, al cărei centenar a trecut abia observat [2]. Picturi în diferite tehnici — uleiuri, pasteluri, acuarele — dau mărturia despre o remarcabilă sensibilitate, admirabil servită din punct de vedere tehnic, pentru portret și, mai ales pentru peisaj. Dar atenția este atrasă irezistibil de lucrările în email, de la vase decorative pînă la picturi de dimensiuni mari, prilej de a nota faptul că Ottilia Michail-Oteteleșanu a fost singurul pictor în email din țara noastră. Deși a fost cunoscută și prețuită la timpul său de înalți reprezentanți ai culturii românești, precum I. L. Caragiale, Nicolae Iorga, de asemenea de Al. C. Urechia, Bucura Dumbravă, Emanoil Bucuța etc., opera atît de complexă și de sincer dăruită frumosului a Ottiliei Michail-Oteteleșanu nu a beneficiat de o valorificare corespunzătoare, poate și datorită extremei modestii a artistei care nu a căutat publicitatea și s-a despărțit cu greu de lucrările sale.

S-a născut într-o familie de intelectuali la Huși, la 23 iulie 1885, prin părinți fiind înrudită cu vechile familii moldovene Lecca, Asachi și Răut. Stabilită, împreună cu familia, la București, Ottilia Michail a urmat școala primară și liceul în acest oraș, frecventînd în paralel clase de pian, armonie și compoziție a conservatorului de muzică. Fiind irezistibil atrasă către desen și pictură, în anii 1899—1903 a studiat aceste discipline, sub îndrumarea lui Sava Henția. Stimulată de încurajările lui Nicolae Grigorescu, care i-a apreciat lucrările, beneficiind apoi de o bursă de stat, tînăra artistă a plecat la Berlin, în 1905, înscriindu-se la înalta școală de arte decorative, în cadrul căreia s-a dedicat cu precădere specialității email, fără să neglijeze și alte discipline de care era legată mai de mult: pictura, artele grafice, gravura [3]. După absolvirea școlii berlineze în cadrul căreia obținuse mai multe premii, în anul 1909 pleacă la Paris unde urmează o vreme cursurile Academiei Julian [4], după care revine la Berlin unde aprofundează tehnica emailului, lucrînd pînă în 1912, cînd se întoarce în țară.

De remarcat că la Berlin, cu ocazia unui concert de pian dat de fratele său, Emil Michail, artista a fost descoperită de I. L. Caragiale care a prețuit-o și a încurajat-o [5].

După întoarcerea în țară, Ottilia Michail se dedică cu pasiune artei sale, devenind o promotoare a tehnicii emailului pe care a folosit-o atît pentru lucrări decorative cît și pentru lucrări de pictură. Pentru mediul artistic bucureștean ea nu era o debutantă, pentru că, încă din 1903—1904 participase la expozițiile « Cercului Artistic » și « Tinerimii Artistice », iar în 1906, la expoziția jubiliară, obținuse o medalie de aur și una de argint. Un alt premiu distinsese participarea sa la salonul bucureștean din 1909.

Pe de altă parte, artista era creditată de succesele obținute în cadrul unor expoziții personale și colective de la Berlin [6].

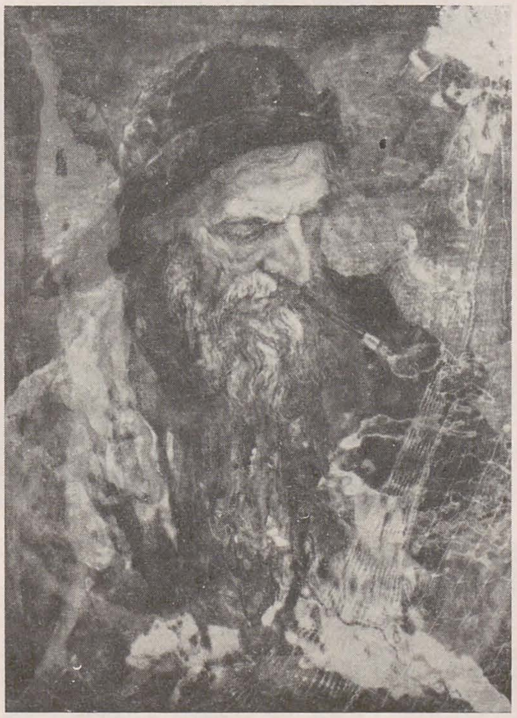
Dar, pentru devenirea ulterioară a vieții și activității sale, hotărîtoare a fost prietenia cu Fanny Seculici — cunoscuta scriitoare Bucura Dumbravă. Intrînd în cercul acesteia, Ottilia Michail a devenit o pasionată a drumeției, peisagistica sa înregistrînd cu sensibilitate, deasemenea cu un particular respect pentru identificarea formelor, imagini montane sau de pe litoral, monumente istorice sau ulițe de sat. Desenator cu o remarcabilă putere de recepție și de sintetizare, artista a realizat un număr impresionant de schițe, lesne de grupat în familii tematice. Vom aminti în primul rînd peisajele de evocare a vetustului urban, cu vechi biserici și case încărcate de amintiri, ca acelea de la Curtea de Argeș, Craiova, Govora, Brașov, Balcic sau Mangalia. Foarte numeros este grupul de schițe prilejuite de excursiile în munți, notabile fiind cu precădere acelea din masivul Bucegi [7], munte de care artista era în mod deosebit legată sufletește, între altele și pentru că cununia sa cu Șerban Oteteleșanu se săvîrșise la schitul Ialomicioara, în ziua de 15 februarie 1916. Lumea satului ocupă și ea un loc de seamă în opera de grafician a Ottiliei Michail-Oteteleșanu, care se cere a fi înțeleasă mai ales prin abundenta producție de acuarele, gen în care artista a dat întreaga măsură a talentului său. Spre deosebire de cei mai mulți acuareliști care recurg la schițe pregătitoare în creion, Ottilia Michail-Oteteleșanu a lucrat exclusiv în acuarelă, construcția preliminară fiind realizată în brun van Dyck, după care trecea la colorarea suprafețelor. Acest mod de a proceda, de tradiție englezească, presupune o deplină stăpînire a mijloacelor de expresie, dar, totodată, asigură acuarelelor o inconfundabilă prospețime. În mod firesc, tematica acuarelelor se conjugă cu aceea, mai sus amintită, a desenelor. De o reală valoare documentară sînt acuarelele în care au fost înfățișate monumente istorice: cetatea Neamț, castelul Bran, biserica din Tg. Ocna, primăria veche din Sibiu, mînăstirile Dintr-un lemn, Turnu și altele. Artista a știut să păstreze un echilibru armonic între exactitatea redării obiectivelor și tandra asumare a acestora în categoria propriilor valori sentimentale. Strălucirea cromatică și jocul de subtile transparențe specific acuarelei, dar atît de greu de realizat, conferă acestor peisaje o penetrantă putere de comunicare, calitate pe care o regăsim și la celelalte categorii de lucrări. Peisajelor montane *(Colții Morarului, Turnul Seciului* etc.) li se alătură acelea de sat *(În cimitir la Cezieni, Răchită bătrînă* etc.) sau de pe litoralul pontic *(Calicichioi, Balcic* etc.). Nu în ultimul rînd se cer amintite acuarelele inspirate de munca la țară (la seceriș, la treierat) sau de tipurile umane (turci bătrîni, băieți și fete din Mangalia). Vorbind despre capacitatea artistei de a reda figura umană, pare curios că numărul portretelor realizate de ea este destul de restrîns. Amintind cele două portrete I. L. Caragiale, portretul lui Al. Tzigara-Samurcaș sau portretul lui Vasile Michail, avem reperele necesare pentru a crede că portretistica ar fi putut ocupa un loc de excepție în opera Ottiliei Michail-Oteteleșanu. Dar cel mai original capitol din creația artistei este, fără îndoială, cel al lucrărilor în email. Tehnică extrem de complicată și pretențioasă, reclamînd o perfectă cunoaștere a pigmenților fusibili și a capriciilor focului, emailul a devenit sub mîinile sale un partener docil, apt deopotrivă pentru lucrările cu caracter decorativ — ceea ce intră în tradiția sa — cît și pentru lucrările de interpretare plastică, portrete și compoziții, fapt pe cît de nou, pe atît de îndrăzneț, vasele sau panourile decorative mărturisesc despre un remarcabil simț al organizării spațiale, de asemenea despre o rară știință de interpretare în stiluri diferite, mai evidentă fiind atracția pentru experiențele artei 1900 și art-deco. Adevărate performanțe de ordin tehnic sînt compozițiile cu figuri umane, precum *Pescarul* sau *Vulcan*. Pasionată, pînă la sacrificiu, pentru arta emailului, Ottilia Michail-Oteteleșanu a făcut din atelierul propriu o mică școală pentru formarea unor discipoli, efortul său fiind cu atît mai exemplar cu cît s-a desfășurat în intervalul de timp 1950—1965, cînd artista era destul de înaintată în vîrstă. Dintre realizările acestei perioade merită să fie amintite interpretările în email ale unor picturi de Nicolae Grigorescu, la comanda Președinției Consiliului de Miniștri.

Prezentă cu lucrări în expoziții personale [8] și colective în țară [9] și peste hotare [10], Ottilia Michail-Oteteleșanu a fost nu odată răsplătită cu premii și distincții, dintre care cităm diploma de onoare obținută la expoziția internațională de la Barcelona în 1929. Din 1947 a devenit membră a Sindicatului Artelor Frumoase, apoi a Uniunii Artiștilor Plastici, chiar de la înființarea acesteia. S-a stins din viață la 15 februarie 1974.

Toate cele arătate pînă aici justifică — cum pe bună dreptate remarca Răzvan Theodorescu — cel puțin prinosul aducerii aminte.

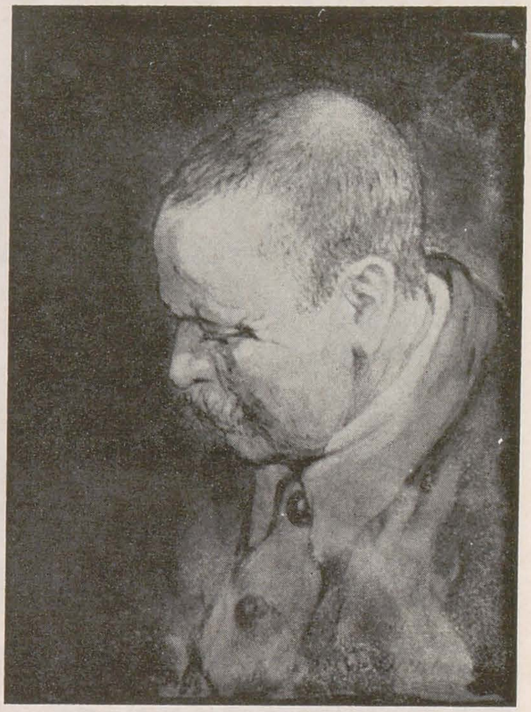
p. 28
Pescarul (email)

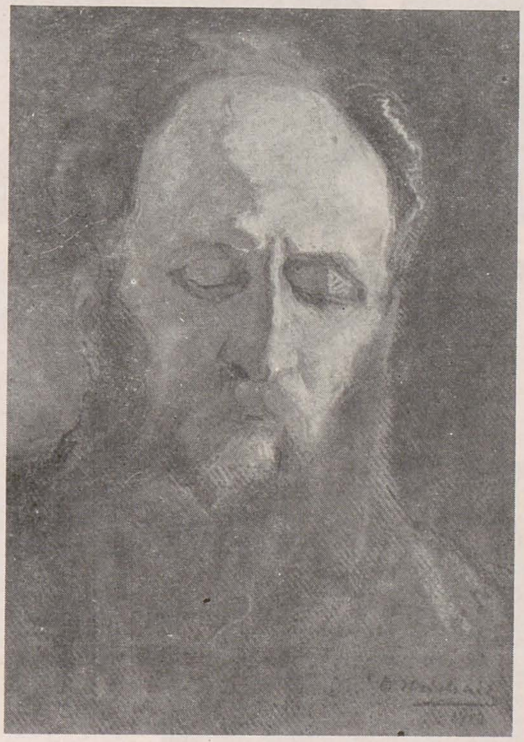
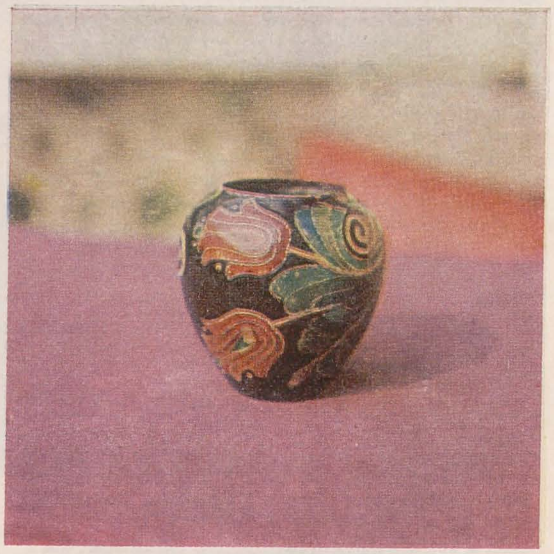
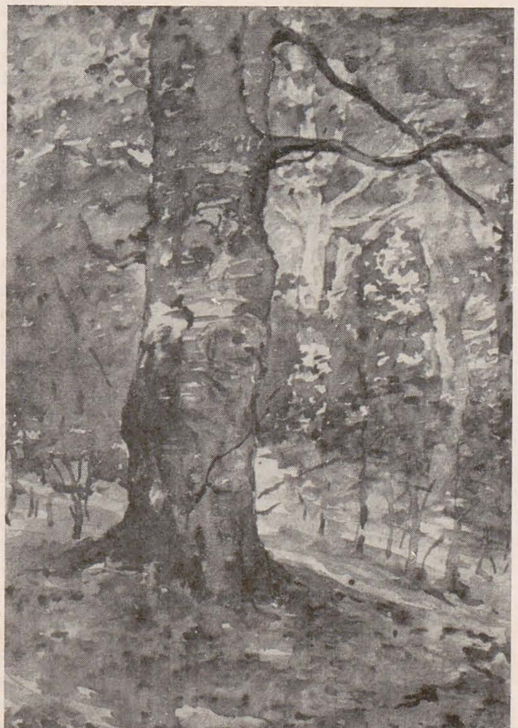
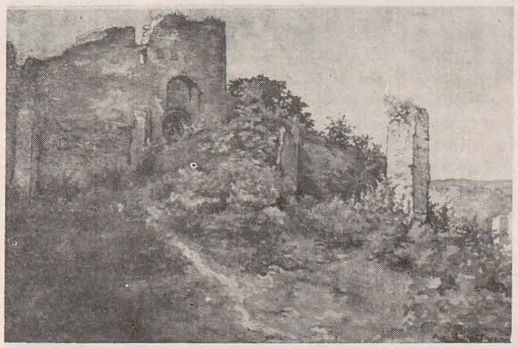
p. 29
Casă Veche în Craiova (creion)
Peisaj la Balcic — ultima moară (acuarelă)
I. L. Caragiale (email)
Chilii la Dintr-un lemn (acuarelă)
M. Tzigara-Samurcaș (pastel)
Vas cu flori (email)
Cetatea Neamțului (acuarelă)
Fag la Sinaia (acuarelă)
Pasăre exotică (email)
Seceriș la Cezieni (creion)
Vulcan (email)

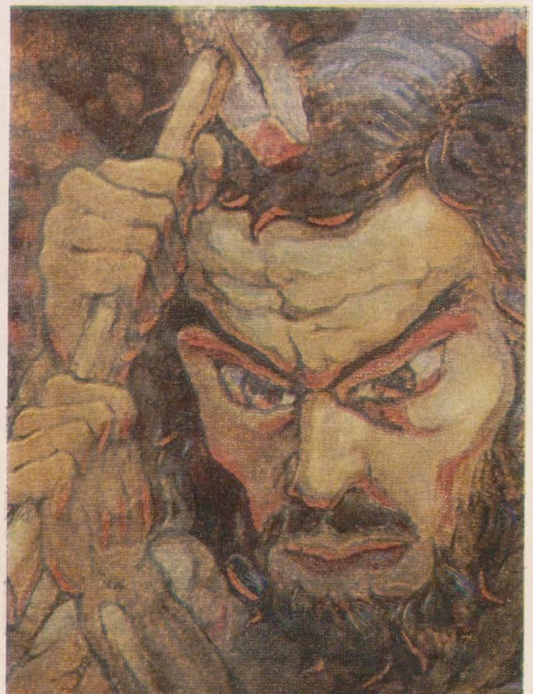


1. Pentru cunoașterea operei și activității Ottiliei Michail-Oteteleșanu, datorez cele mai calde mulțumiri arhitectului Tudor Oteteleșanu.
2. Singura mențiune expresă îi aparține lui Răzvan Theodorescu, sub titlul *Vechi monumente românești în acuarelele unei artiste — la centenarul Ottiliei Michail Oteteleșanu*, în revista *Arhitectura*, 1985, nr. 4.
3. A studiat arta emailului cu E. Bastanier, pictura cu E. Orlik, Homolba și Skarbina, iar gravura (aqua-forte) cu F. A. Börner și Kiping.
4. Cu Grandhomme, pentru email, și T. R. Fleury, pentru pictură.
5. În 1911 artista a realizat două portrete ale marelui prozator și dramaturg, ultimele din timpul vieții acestuia.
6. 1910, expoziția personală în saloanele Keller și Reiner, Salonul de toamnă; 1912, expoziție personală la Salonul Curlitt, expoziție de artă românească la Lyceum Club.
7. *Obîrșia spre Omul, În căldarea de la Mălăiești* etc.
8. 1920, sala Mozart, București; 1923, sala Maison d'Art, București; 1937, sala Ileana, București.
9. 1922, Expoziția Femeilor Artiste; 1948, Expoziția Ziua Femeii; 1949, Expoziția comemorativă I. L. Caragiale; 1949, 1950, 1951, Expozițiile anuale de stat; 1954, 1956, 1965, Expozițiile republicane de arte decorative.
10. 1925, Expoziția de artă românească, Paris, Geneva; 1929, Expoziția internațională, Barcelona (diplomă de onoare).

https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

mihai drişcu

filiala u.a.p. tulcea (căminul artei — etaj)

La mai bine de un an de la o consistentă prezentare a filialei Tulcea în revistă (cf. Arta 4/1985) are loc în capitală o expoziţie de pictură şi grafică a acestei colectivităţi artistice. Expun 21 de participanţi; în catalog sînt trecuţi următorii 19: *Eugen Bratfanof, Dorina Benejaru, Gabriel Brojboiu, Ioan Duman, Vasile Drăguşanu, Gheorghe Enache, Günther Gasser Horst, Constantin Găvenea, Ştefan Găvenea, Keita Ebrahima, Silvia Luchian, Traian Oancea, Adrian Pal, Mariana Suciu Popescu, Maria Pelmuş, Tudor Popescu, Viorel Poiată, Ştefan Stirbu, Rodica Toth Poiată.*

Nu voi hamletiza, asemenea altor comentatori, asupra dilemei: este mai bine ca o expoziţie colectivă cu intenţii de reprezentativitate să fie alcătuită prin prezenţa mai consistentă a unor «solişti», sau să fie provenită din acumulările cantitative care duc la... o nivelare fals «democratică»; nici nu voi cădea în eroarea de a distribui, cu seriozitate, tulcenilor, şi nu numai lor, sfaturi aşa cum de obicei procedează — în «Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului» — Simona Vărzaru care, probabil, n-a consultat încă «Dicţionarul diavolului» al lui Bierce, drept care n-a reuşit să afle că sfatul este «cea mai măruntă monedă curentă».

Mă voi limita deci la cîteva constatări pe baza «eşantioanelor» personale (între cinci lucrări — remarcabilele acuarele ale mereu tînărului decan de vîrstă al plasticii tulcene, *Constantin Găvenea* — şi una singură — pentru cîţiva beneficiari ai criteriului cantitativ); iar absenţa opiniilor despre unii participanţi «noi» se datorează numai ezitărilor şi nedumeririlor mele — ca unul care n-am participat la «acţiunea Tulcea» — în contact cu eşantioane mult prea frugale.

A mai fost sesizată componenta *manieristă* a gîndirii pictorului Eugen Bratfanof. Prin deformări frecvente, ce legitimează «punctul de fugă interior», prin metoda personală de simultană alungire şi contorsionare a figurilor — «Aşteptare», «Actor», «Solist», — pictura lui intrigă, interesează, fiindcă totdeauna i se bănuie subtilitatea, acel «concetto» ascuns. De la ambiguitate ajungem şi la maxima claritate: dacă stilul se diferenţiază de manieră prin caracterul lui natural, iar maniera este un sistem — cum citim în «Dicţionarul stilurilor» al lui Guillaume Janneau — atunci putem spune că sistemul picturii lui *Ştefan Ştirbu* seamănă cu «traducerea automată» a stilului «naiv».

Un repertoriu ne varietur — chiar dacă se referă la locuri anume («Insula Popina», «Ghiol la Calica» sau «Cabana de la Glina») — este tradus, maşinal parcă, în feerie cromatică de mare strălucire. Extrem de laborios şi migălos, Ştefan Ştirbu distribuie straturi decorative din puncte; în cîmpul imaginii totul este egal de important şi de criant coloristic, astfel încît comparaţia unui elev de la liceul «N. Tonitza» — «ca ouăle cusute cu mărgele» — nu este nepotrivită. În doze mici, trebuie totuşi să se recunoască eficacitatea acestor harnici *operaţii de încîntare*.

O atitudine expresionistă caracterizează litografiile cu tematică antirăzboinică ale lui *Ştefan Găvenea*. Bun cunoscător al tehnicilor gravurii, el ştie să le subordoneze ideii de anunţat — aşa cum observa Horia Horşia — de pe poziţia artistului-cetăţean. Substratul literar — introdus şi prin titluri ca «Echipamentul alergătorului de cursă lungă» — este servit cu mijloace convenabile de pictura cu obiecte «virate» metafizic de *Adrian Pal*.

Desenele colorate ale lui *Viorel Poiată* din ciclul «Stîna» par rezultatul unor «prize» directe ale realităţii. Simpla concentrare asupra motivului, fără nici un «arrière-pensée» de tonalitate simbolică — dar fără ca aceasta să însemne pasivitate oglinditoare — asigură eficacitatea imaginii.

O ştiinţă a ecranărilor se întîlneşte în peisajele compuse şi «ţinute» în registru decorativ de către *Maria Popescu Suciu*.

Scriitura nervoasă, dar diferenţiată, de o bună calitate cromatică sînt caracteristicile ca — şi — peisajelor imaginate de *Maria Pelmuş*.

Gheorghe Enache, Tudor Popescu, Rodica Toth Poiată sînt alte nume care pot fi reţinute dar, în dilema de care aminteam iniţial, comentatorul ajunge, pînă la urmă, să fie favorabil primei variante.

«pasărea şi universul păcii» (galeria de artă, sfîntu gheorghe)

34 de plasticieni din judeţul Covasna şi-au reunit lucrările concepute special pentru expoziţia cu temă dedicată Anului Internaţional al Păcii. Ei se exprimă diferit, fie în modalităţi tehnice dintre cele mai tradiţionale (pictură — *Kelemen T. Judith, Domákos Péter*, Hervay Zoltan, *Kosztándi Jenö, Varga József, Vinczeffy László, Miklóssy Mária*; grafică — *Bocz Borbála, Lakatos V. Irén, Plugor Sándor, Hervay Katalin*; sculptură — *Vetro András, Petrovits István*) fie în tehnici mai recent acreditate în practica artistică (obiecte — *Călin Stegerean* fotografie — *Foris Pál*, tapiserie spaţială — *Deák M. Ria, Hideg Margit*, sau în alăturări de tehnici, din categoria aşa-numitelor inter-medii şi instalaţii: *Báasz Imré, Déak Barna, Háromszéki Gusztáv, Kiss Bela*. Expoziţia a fost organizată de Báasz Imre care semnează, alături de Marius Deak şi Mariana Drăgan, textele din catalogul manifestării.

Foarte judicios a servit cuplarea producţiilor de artă actuală cu exemple de artă populară, piesele etnografice reintroduse în alt context sugerînd un fond comun de preocupări. Atît în privinţa producţiilor anonime din categoria utilităţilor (a căror selecţie a fost asigurată de muzeografa Gazda Klára) — vas, obiect textil, bîtă, capcană pentru păsări, ceas, dulap pictat, jucărie etc — cît şi în ceea ce se referă la exponatele de artă cultă, liantul ideatic este asigurat de foarte generoasa temă a păsării care, după cum ştim din arhetipologia generală, funcţionează ca o veritabilă constelaţie simbolică.

Pe o axă a imaginarului — spun psihologii — locul păsării este alături de foc, soare, cer, printre *simbolurile ascensionale*. «Metaforele axiomatice» — cum le numeşte Gilbert Durand — care sînt simbolurile verticalizante şi schema înălţimii preocupă în general pe plasticieni, nu numai pe participanţii la această expoziţie. Pasărea devine chiar imaginea dinamică a ascensiunii şi este de nedespărţit de o aspiraţie morală, de un ideal al purităţii. Pentru expozanţi nu a interesat prea mult nici precizia ornitologică şi nici faptul că este cunoscută prezenţa pe care acvila, corbul, cocoşul, vulturul, porumbelul, lebăda, pelicanul sau chiar imaginarul fenix devin embleme şi elegorii ce au fost folosite în heraldică. Cum pasărea apare frecvent ca siglă a aspiraţiei psihice spre puritate, în imaginea artistică se produce un veritabil *izomorfism* al aripilor şi a purităţii; Gaston Bachelard a schiţat chiar cea ce el numeşte o «pteropsihologie» — în care converg *aripa, înălţarea, săgeata, puritatea şi lumina* — ale cărei sugestii pot folosi în aprecierea lucrărilor prezentate. Pentru multe arii culturale de exemplu, înmulţirea aripilor este semn de puritate; în arta religioasă, cum plastic s-a formulat, aripile sînt galoanele miliţiei cereşti.

Dar să nu uităm că zborul este conceput şi ca o călătorie ambivalentă, căci el conţine în sine dusîntorsul, poate apare astfel şi contrapunctul negativ al căderii mitului icarian.

Tensiunea stabilită între soluţiile extreme de «fructificare» simbolică — de la condiţia apteră pînă la elanul postural al verticalităţii — face ca modalităţile de expresie reunite în această expoziţie să conţină o remarcabilă încărcătură ideatică, un complex mesaj umanist.

Prin procedeul dialectic, antitetic, al opoziţiei de forţe — aşa cum ascensiunea este imaginată împotriva căderii iar lumina împotriva întunericului — mesajul global al acestei manifestări (prima, ca dată, care, din interiorul problematicii specifice limbajului plastic actual este dedicată Anului Internaţional al Păcii) este limpede exprimat.

costel badea, à propos de colegi (galateea)

«À propos»-ul este a treia expoziţie în care sînt reunite, la intervale destul de scurte, selecţii din foarte numeroasele sale desene cu «portrete» de plasticieni.

Pentru reputatul ceramist, trecut recent, cu notabil succes, şi în confreria «metaliştilor» — o sculptură agrementează spaţiul expoziţiei — desenul nu este un «violon d'Ingres», ci modul de expresie cel mai firesc, cel mai direct, cel mai «la îndemînă». Costel Badea desenează repede, sigur, agil, cu elipse şi concentrări ingenioase, dar care nu ţin de regimul «caricaturialului». Cu siguranţă el ar rezista cunoscutei «probe» propuse de Delacroix: să desenezi un om în timp ce el cade de la etajul trei. În desenele lui sesizăm semnele unui anume *hedonism baroc* — barochistul, atrăgea atenţia G. Călinescu este gratuit — ce-şi etalează *plăcerea, divertismentul, uşurinţa*.

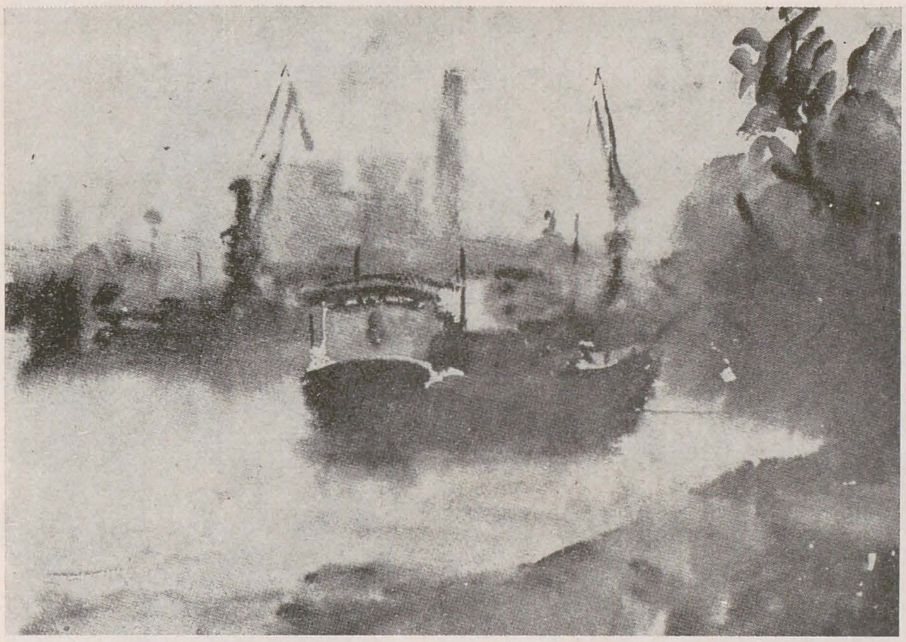
În privinţa motivaţiei «portretelor» sale, el are probabil o opinie asemănătoare cu a unui alt spirit baroc, Cyrano — pe care, cel puţin, în autoportrete, are uneori impresia că-l concurează în privinţa nasului — care se explica astfel: «tot ce putem spune în favoarea ipotezei noastre este că o dăm drept verosimilă şi nu drept adevărată». Gratuitul produsului său, «poanta», este subliniat, tot de Cyrano, în termeni pe care nici Costel Badea nu ar avea de ce să-i refuze: «Poanta nu este de acord cu raţiunea; este un agreabil joc al spiritului, atît de minunat încît preface toate lucrurile după placul său, fără să ţină seama de substanţa lor».

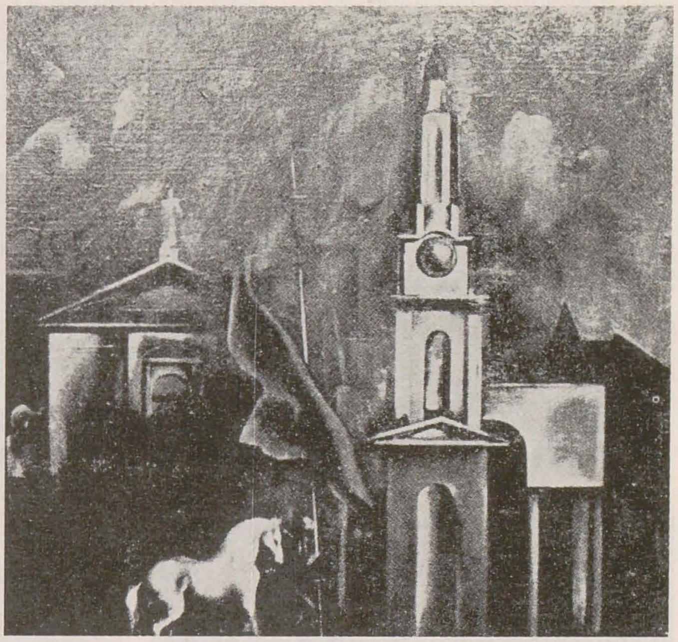
Dar dincolo de aspectul de improvizaţie ludică şi delectabilă — ce justifică abaterile deliberate în relaţia «obiectivă» între modelul real şi portretul desenat — nu trebuie exagerată «privirea inocentă» a lui Costel Badea. (Să ne amintim că în anterioara expoziţie — de la Eforie — desenatorul apela şi la parodie, la bufonadă, la o adevărată «pantomimă grafică» a stilului personal al unor pictori ca Hatmanu, Piliuţă). Acum Costel Badea se dispensează şi de textul — utilizat uneori ca «proptea» umoristică — şi se exersează în limitele extrem de largi ale unei modalităţi sesizate încă de moralişti, şi anume aspectul *tranzacţional* al relaţiei de la persoană la persoană.

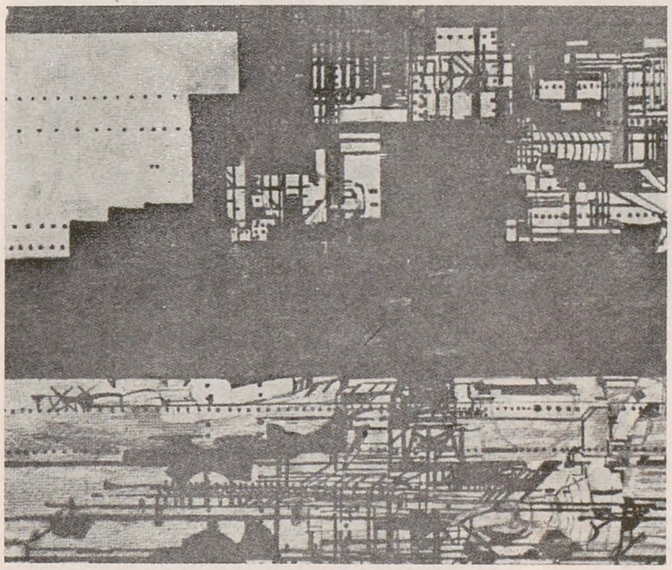
În cele mai reuşite cazuri el atacă prin «hiperbola linguşirii»; aceasta înseamnă că pentru «conştiinţa măgulită» metoda sa funcţionează ca tot atîtea momeli, capcane, plase. Prin îndemînarea în manevrarea grafică, echivocul formulării *eufemizează* pînă şi bănuiala de zeflemea, de «luare la vale», de satiră şi de ascuţiş al dicţiunii ironice.

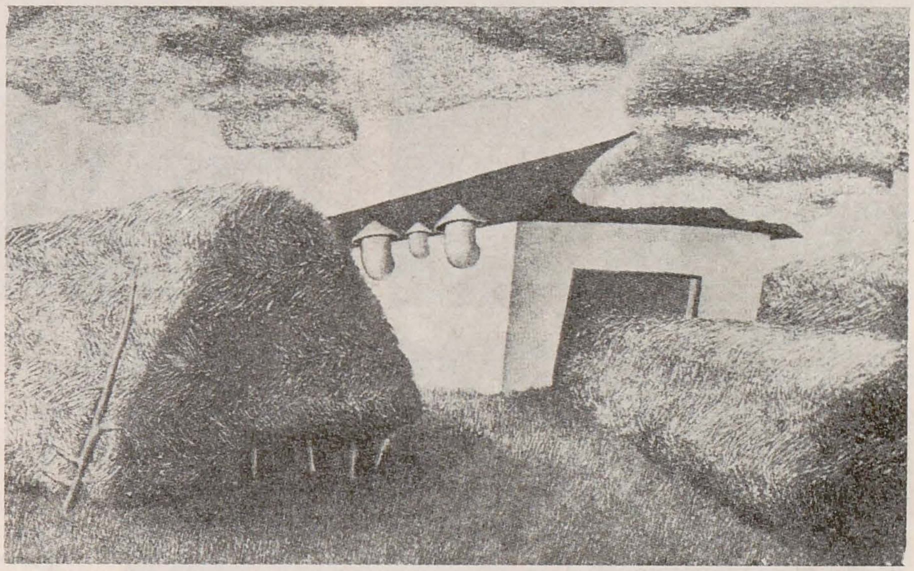
Peste «figurile» reale, cutare portret e un subtil melanj de Lev Tolstoi şi de Rasputin, un altul sudează pe Dali cu Don Quijote, etc. *Flatarea* care are sensul propriu de «a mîngîia», are — aşa cum a observat Jean Starobinski — în franceză, aceeaşi origine cu «a se tupila» (termen vînătoresc) dar şi cu «a însemna cu fierul roşu», a marca. Portretele lui Costel Badea au cîte ceva din toate aceste accepţiuni. Avînd o mare încredere în efectul cathartic al rîsului — «această deprindere curăţă coşul pieptului, e un leac minunat împotriva toanelor rele, fiind cea mai sănătoasă din toate doctoriile cu putinţă», scria Swift — în privinţa «receptării,» optimismul lui Costel Badea se manifestă cam în fabula lui La Fontaine, cu speranţa că modelele sale «vor trece peste ciudă şi peste — antipatii / vor înghiţi momeala şi vă vor răsplăti».

https://biblioteca-digitala.ro

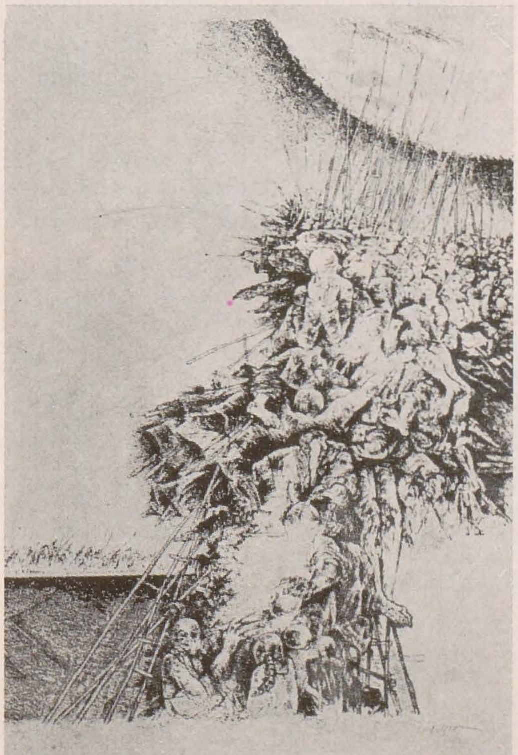


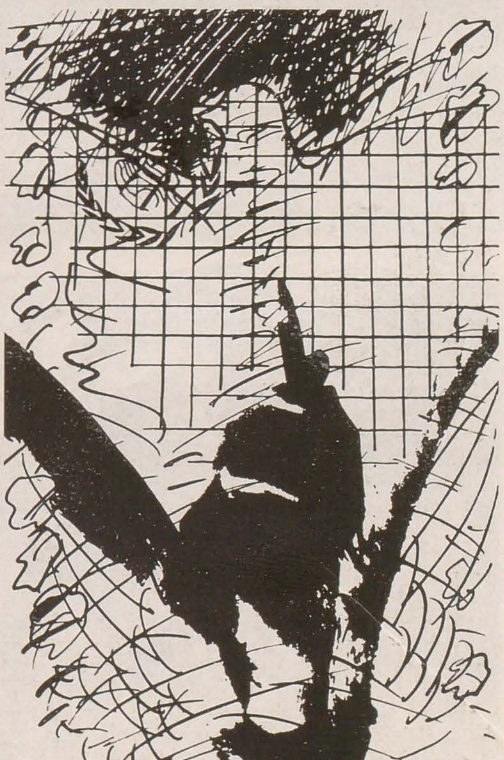




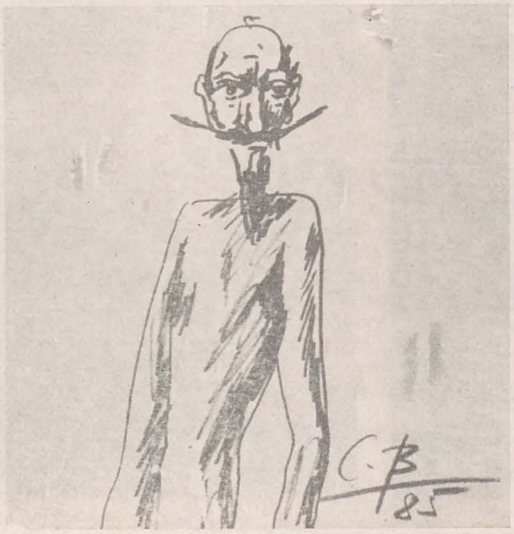


1. CONSTANTIN GĂVENEA
2. EUGEN BRATFANOV
3. MARIANA POPESCU SUCIU
4. RODICA TOTH POIATĂ
5. ȘTEFAN ȘTIRBU
6. ȘTEFAN GĂVENEA
7. BAASZ IMRE

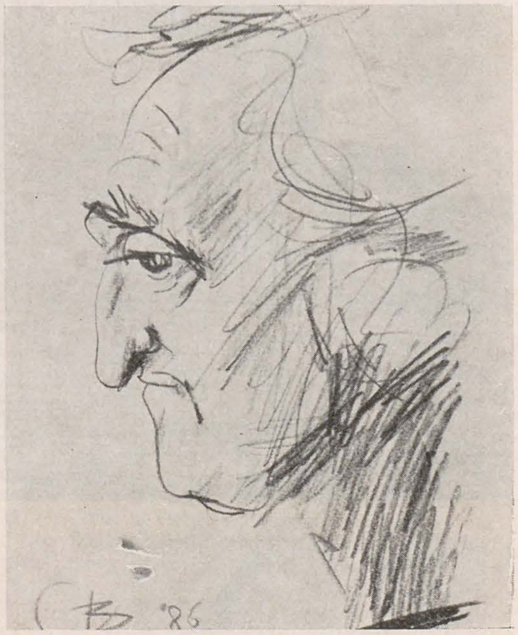




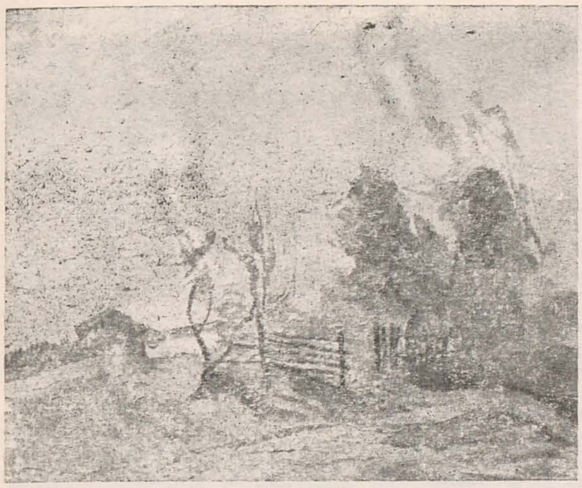
https://biblioteca-digitala.ro

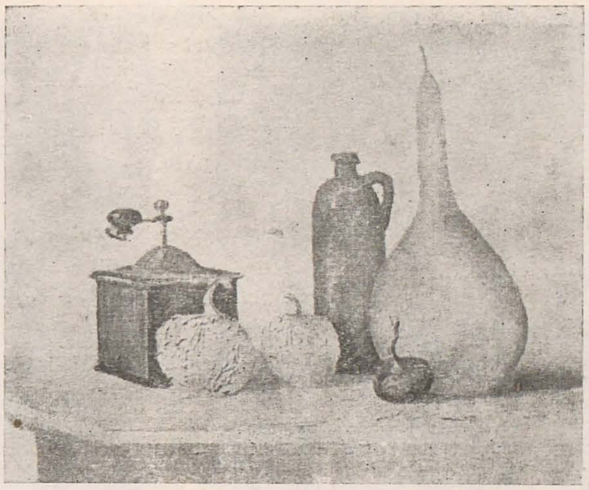


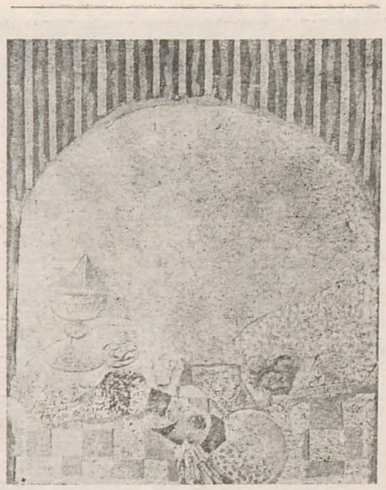
COSTEL BADEA: *Corneliu Baba, Costantin Piliuţă, Viorel Mărginean, Dionisie Popa, Nicolae Alexi, Dan Băncilă, Dumitru Rădulescu, Octavian Barbosa, Alexandru Bălan*

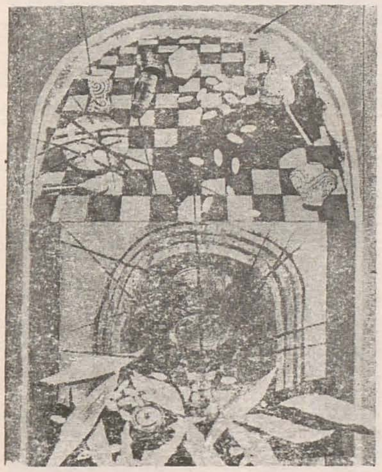


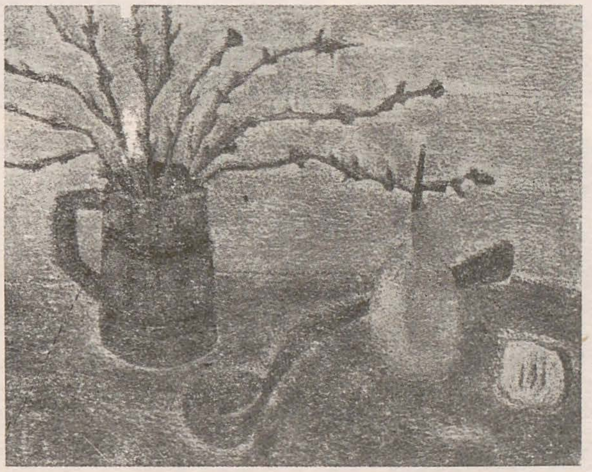
https://biblioteca-digitala.ro

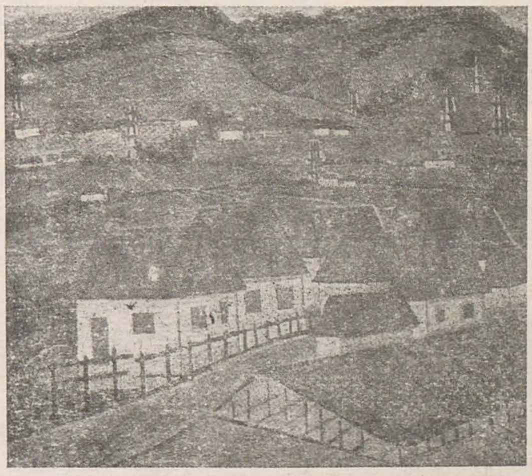


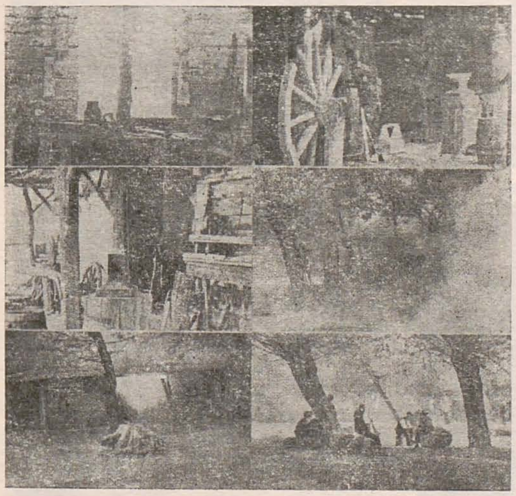




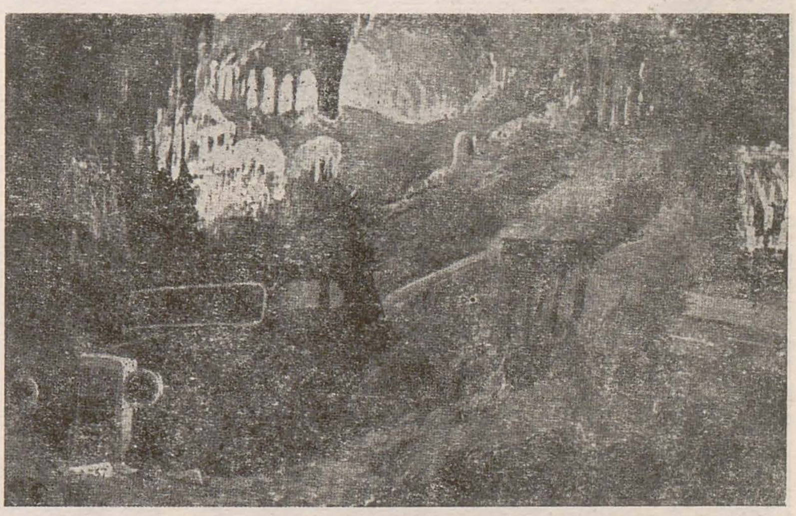


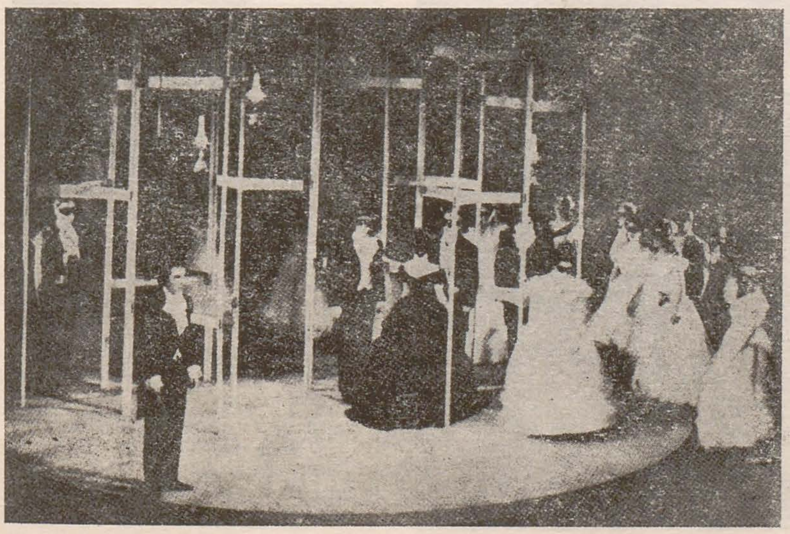


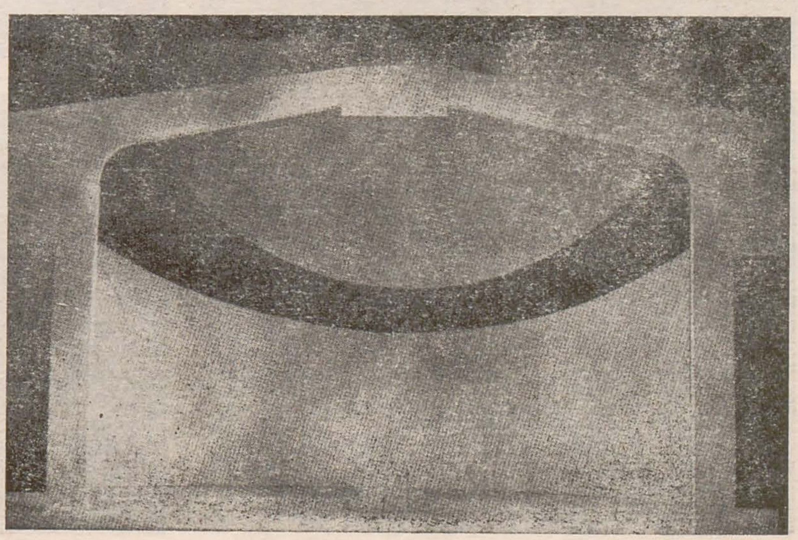




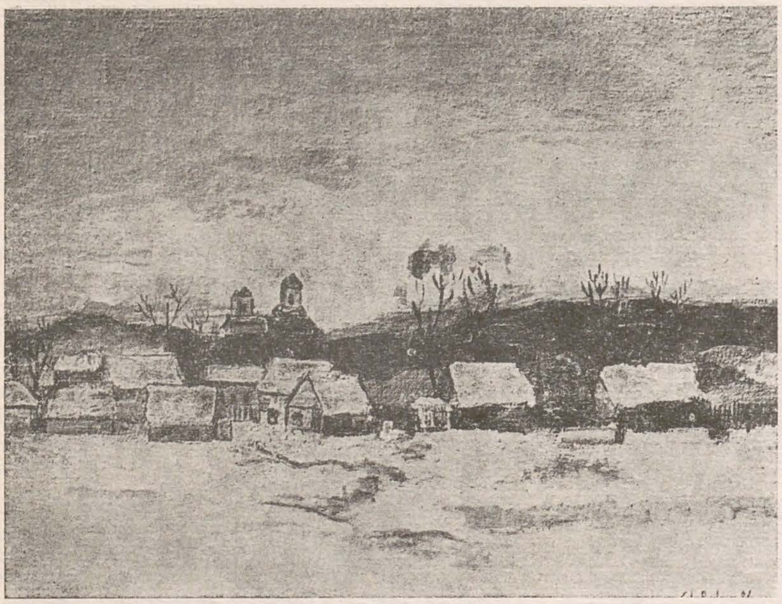
1, 2 BENONE ŞUVĂILĂ
3, 4 NADIA IOAN
5, 6 LIVIU CORNESCU
7, 8 DANIEL RĂDUŢĂ
9, 10 SILVIU IONIŢĂ

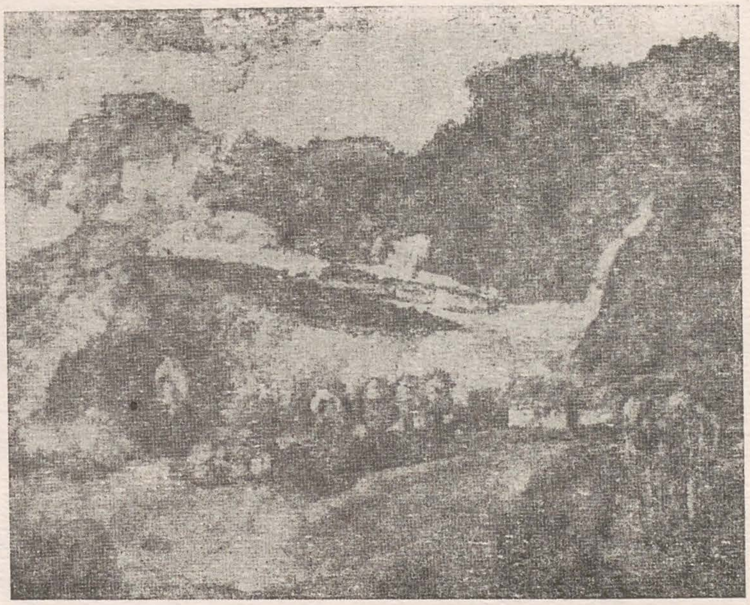


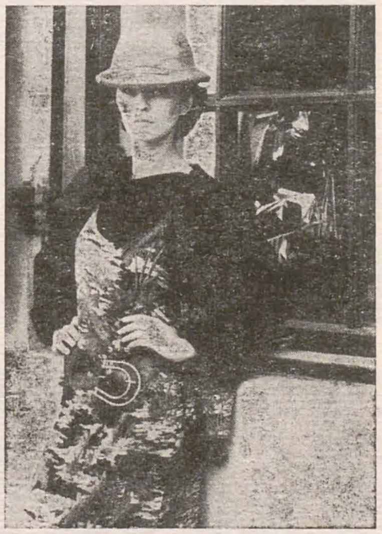


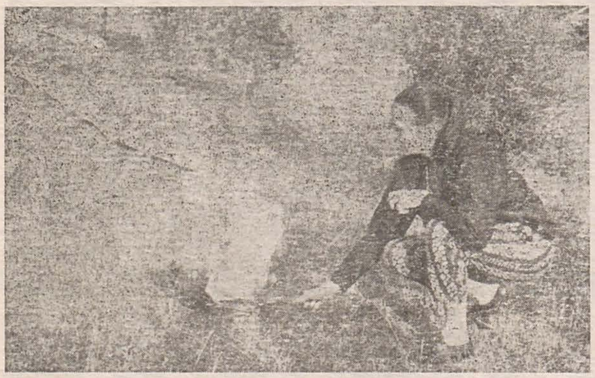


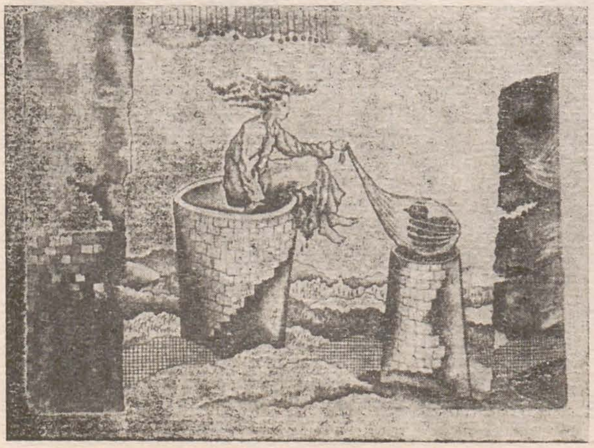
https://biblioteca-digitala.ro











1. GH. BOȚAN
2. CAROL PLEȘA
3. ILIE ARDELEANU
4, 5, 8 Modă
6, 7 Tabăra de tineret Cîmpulung
8, 9 KOPACZ MARIA

https://biblioteca-digitala.ro

benone şuvăilă (simeza)

Cunoscuta împărţire a pictorilor în « instinctivi » şi « laborioşi » este prea decisă pentru a putea defini o situare mixtă, cum este aceea a lui Benone Şuvăilă.

În « compendiul emoţional » care este tabloul, cel mai adesea peisaj localizat — « Marea la Mangalia », « Peisaj la Moreni », « Valea Nucarilor », « Peisaj la Cîmpina » — sau natură statică — « Ulcior cu păpădii », « Anemone tîrzii », « Rîşniţă cu păpădii », « Glastră cu anemone » — el ştie să păstreze acea « punere la unison cu natura » pe care o cerea Braque.

De altfel, opţiunile sale plastice pot fi deduse fără echivoc: el are încredere într-o viziune deja structurată, în care progresul apare nespectaculos, treptat, şi este de domeniul purităţii picturale şi al « magiei sugestive ». (Această situare explică în parte şi marele său succes la « critica de preferinţă » a literaţilor şi colecţionarilor).

Benone Şuvăilă îşi refuză atît trecerea dincolo de hotarele a « ceea ce se vede » în realitatea înconjurătoare, dar şi simpla ei mimare, « omul degradat în gramofon al lumii exterioare », cum scria Herman Bahr.

Persoana artistică a lui Benone Şuvăilă stabileşte un echilibru între « pictorul de sentiment » — de care vorbea Bonnard — şi cel care, asemenea lui Cézanne, are tenacitatea să-şi clarifice « mica emoţie în faţa naturii », chiar pînă la a crede în sugestia clipei, în « fugitivul » unor « amurguri » sau « răsărituri ». Nu este însă vorba despre frenezie pleinair-istă, ci de re-elaborări, căci, aşa cum observa Dan Grigorescu, « Freamătul lăuntric, tălmăcit în accente puternice ale pastei, e cuprins însă într-o construcţie strictă, cu planuri clar delimitate, într-o schemă compoziţională de îndepărtată obîrşie clasică ».

Prin cumpănire şi simplitate, prin epurarea de detalii ce ţine de « prospectul » şi nu de « aspectul » realităţii, prin armonia de ansamblu, autorul exprimă unele afinităţi cu pictura lui Henri Catargi. Cîteva evaziuni de atmosferă expresionistă par a anunţa o modificare de tempo interior.

nadia ioan (orizont)

Proust spunea că, atît pentru scriitor cît şi pentru pictor, stilul nu este o problemă de tehnică, ci de viziune. Tînăra pictoriţă Nadia Ioan încearcă un fel de experiment — dar din categoria celor cu rezultat sigur, fiindcă neriscant — şi anume constituirea unui stil personal pornind de la ipoteza contrarie. În tehnica sa mixtă (intervenţiile colate — decupaje din fotografii colorate — au acelaşi rost în constituirea imaginii ca şi « restul », adică pictura pe hîrtie), ea glosează cu dexteritate şi cu nedisimulată plăcere a eficacităţii imediate a metodei, pe tema compoziţiei cu natură statică. În lucrări care se numesc « Pîinea şi amintirile », « Statuete de sticlă şi orologiu stricat », « Vase chinezeşti », « Obiecte ciudate », « Biblioteca » (aici sînt folosite drept principala « materie primă » reproduceri după plăci ceramice şi « păsăroi » de Costel Badea) etc. — sînt etalate provizii, obiecte simbolice sau care ţin de o pierdută tradiţie alegorică, diferite « cose piccole » şi, în general, cam tot ce face farmecul de « muzică de cameră » al acestor « vieţi tăcute ».

Avînd multe cunoştinţe despre natura statică, dar dovedind în acelaşi timp şi conştiinţa faptului că mediul este deja saturat de acest gen, Nadia Ioan găseşte că salvarea ar fi în traducerea lui în « moderna de succes ». Pe scurt, operaţia ar însemna claritatea relaţiei figură-fond, manevrarea elegantă a « prefabricatelor », dar şi a aluziilor culturale — aici incluzîndu-se şi unele « vecinătăţi » de natura gestualităţii productive, şi, nu în ultimul rînd, conceperea tabloului ca « bucurie pentru ochi ». Ceea ce în piese independente impresionează ca siguranţă, ca decizie a opririi la stadiul prospeţimii (unele lucrări par preliminarii pentru pictura-pictură), devine, pentru întregul expoziţiei, bănuială de stereotip, de tic plastic (prematur instalat, cum ar fi adăugat Argintescu-Amza) căci apar variaţiile unei unice scheme compoziţionale o nişă, o firidă « centrează » compoziţia în care obiectele sînt dispuse pe două sau trei registre. În acest caz, partea este mai elocventă decît întregul.

liviu cornescu (galeriile de artă ale municipiului)

În această primă expoziţie, deschisă la şapte ani de la absolvire, pictorul Liviu Cornescu pare decis să treacă toate « probele » picturii deprinse în şcoală, drept care aduce o cantitate impunătoare — dar care devine împovărătoare, înghesuind excesiv parcursul expoziţional — de naturi statice, peisaje, portrete, portrete compoziţionale, nuduri, compoziţii cu multe personaje, unele de dimensiuni peste media curentă.

Dincolo de această rezervă asupra « prea plin »-ului sălii — chestiune fără legătură directă cu calitatea picturii, dar care bruiază nedorit accesul către ea — comentatorul trebuie să dea dreptate celor doi prefaţatori ai catalogului pentru autor, noutatea este o formă proprie de interpretare a tradiţiei » întîlnită în « experienţa filosofică şi poetică a artei româneşti de totdeauna » (Dan Grigore cu), iar picturile preocupate de « arhitectura » modelului « par zidite, fiecare tuşă fiind o cărămidă necesară acestei construcţii şi, totodată, expresivităţii ei ». (Radu Ionescu).

Liviu Cornescu este la antipodul dezlănţuirilor « imperialismului vital », el evită, structural, tot ce ţine de ambiguitate, vag, de aria de cuprindere a verbului « papillonner »; pe o scală a calităţilor urmărite el ar trece însuşiri ca austeritate, gravitate, decizie, temeinicie, hărnicie.

El este serios pînă şi în abundenţa auto-portretisticii, care nu este un semnal narcisist, ci doar accesul simplu la modelul aflat cel mai la îndemînă. Pe mari suprafeţe, el scandează formele simple, monumentale, ale unui peisaj sintetic sau construieşte o arhitectură umană sau organizează, într-o vedere plonjantă ce nu atentează la planeitatea suprafeţei, recuzita acreditată a unor naturi statice. Relativa egalitate a tonului dă o monotonie a seriozităţii.

silviu ioniţă (căminul artei — parter)

« Decor (de teatru) — Nu este pictură: ajunge să azvîrli o găleată de vopsea pe pînză; apoi să o întinzi cu o mătură; iar depărtarea şi lumina fac să se nască iluzia ». Pînă şi această definiţie din « dicţionarul » lui Flaubert poate fi « stoarsă » de partea ei de adevăr: în scenografie primează *efectul* scenic şi mai puţin mijloacele propriu-zise ce participă la configurarea amintitei iluzii.

Şi expoziţia scenografului Silviu Ioniţă demonstrează acest lucru. La mai bine de două decenii de la debut, Silviu Ioniţă — care lucrează exclusiv pentru teatrul de operă, de obicei pentru spectacolele Conservatorului din Bucureşti — reuneşte schiţe de « idee primă », schiţe de decoruri şi costume, fotografii din spectacole de operă foarte diferite, de la « O noapte furtunoasă » de Paul Constantinescu la « Flautul fermecat » de Mozart, de la « Ifigenia în Taurida » de Gluck la « Lucia di Lammermoor » de Donizetti, de la « Norma » de Bellini la « Woyzeck » de Alban Berg.

Cum observă şi Ion Truică în foarte călduroasa prezentare din catalog, Silviu Ioniţă este întotdeauna preocupat ca « structura scenografică propusă să fie cît mai apropiată de spiritul şi stilul muzicii fiecărui compozitor ».

Deoarece am handicapul de a nu fi văzut nici una dintre aceste montări, din mica porţiune a « mirajului scenei » ce poate fi transferată într-o sală de expoziţie, pot să deduc doar unele lucruri, în primul rînd că autorul este adeptul unui decor esenţializat, economic. În scenografie deviza plasticienilor « maestrul se recunoaşte în economie » punîndu-se mult mai acut şi mai concret, Silviu Ioniţă s-a deprins să utilizeze procedeul « părţii pentru întreg » — ca în mansiunile teatrului medieval — deci nu o reconstituire arheologică a unui castel, ci numai o arcadă sugestivă care îi ţine locul.

În schiţele de idee îşi ia parcă « revanşa » plasticianul autonom, sigur de gestul grafic expresiv, muzical, delicat.

daniel răduţă (orizont, sala atelier 35)

În textul de prezentare a primei expoziţii personale a scenografului Daniel Răduţă, regizorul Stere Gulea îşi consideră colaboratorul ca fiind din stirpea celor care « văd idei ». În munca lor la filmul « Moromeţii » el apreciază gîndirea eficace şi minuţioasă a scenografului: « Nu realitatea dată (adică soluţia curentă, « normală » a adaptării unor decoruri autentice (n.M.D.) i-a dictat rezultatul, ci concepţia a modelat realitatea pînă a făcut-o să fie mai autentică, mai moromeţiană ». În afară de materialul desenat şi documentaţia fotografică la « Moromeţii », Daniel Răduţă expune schiţe de decoruri pentru alte cîteva scenarii (Mireasma florilor tîrzii, Cumpărătorul de clopote, Cărările negre), schiţe de costum pentru scenariul « Sursa » de Ion Băieşu, precum şi proiecte de afişe de film, ce-i dovedesc înzestrarea şi în această direcţie.

Cum regula de bază a cinematografului este unirea *ficţiunii* cu *verosimilitatea*, Daniel Răduţă înţelege şi acceptă gradul de dependenţă a activităţii imaginatoare a scenografului, care este specialistul în « controlul ambianţelor » (se deduce că şi în « ansamblul ambianţelor »). Pentru acest producător de « reale non-reale » (ficţiuni ce nu încalcă regula verosimilităţii, ci, uneori, o sprijină, o întăresc), activitatea imaginatoare şi proiectivă nu este « liberă » — ca, de exemplu, în cazul unui desen « autonom », — ci e întotdeauna provenită din permanentul raport mobil *adaptare-explorare*.

Scopul este o pragmatică a construirii de soluţii de atmosferă plastică diferită (mai « metafizică » pentru « Cumpărătorul de clopote », mai tensionat-poliţistă pentru « Cărările negre » etc.).

Daniel Răduţă este un desenator ce urmează, suplu, regula adecvării la subiect, un fotograf sensibil la nuanţe, un machetist meticulos, un afişist avizat şi, în plus, se găseşte în bune relaţii cu umorul pe o schiţă de costume pentru Ion Băieşu plasează, ca în « baloanele » din benzile desenate, un fragment de dialog — « Băutura e una din cele patru bucurii ale vieţii ? » / « Şi celelalte trei care sînt ? »

gheorghe boţan (simeza)

Aflat la a unsprezecea personală, Gheorghe Boţan, care de cîţiva ani buni a înlocuit dălţile gravorului cu pensulele pictorului, expune, cu o precizie de metronom al timpului expoziţional — din doi în doi ani — tablouri de obicei de mici dimensiuni, extrem de îngrijit executate şi bine înrămate.

Din indicaţia lui G. Călinescu, « opera trebuie sucită şi bătută cu sîrguinţă pe nicovală », Gheorghe Boţan pare să fi reţinut mai cu seamă aspectul ritmicităţii într-o hărnicie de necontestat, astfel că cele scrise de Cristina Angelescu despre anterioara expoziţie îşi păstrează valabilitatea: « Există în aceste picturi care, în marea lor majoritate, reprezintă satele româneşti, pe acelea pe care memoria noastră le păstrează cu sfinţenie şi nostalgie — constituite din căsuţe mici, o lumină stranie, o lumină pe care vegetaţia unor asemenea aşezări o repartizează şi o aruncă pe pereţii caselor şi pe intervalele dintre ele ».

Această formulă a nostalgiei diminutivate, un fel de triplă alianţă a tradiţiei rurale, a prejudecăţii picturale şi a cererii pieţei — în care pîlcurile de case ce traversează anotimpurile nu sînt reproduse întocmai, anastatic, şi prezentate economic, cu tuşe puse liniştit, sigur, fiind că provin dintr-un stereotip al manualităţii — produce un farmec destul de monocord, asemănător ca sens cu formularea lui Jules Renard: « Cînta remarcabil la pian cu un singur deget ». Confortabila instalare în manieră cere din partea autorului o cheie brechtiană: « Contradicţiile sînt speranţe ».

carol pleşa (eforie)

La 49 de ani de la debutul său clujean se desfăşoară a cincisprezecea personală a lui Carol Pleşa, sculptor pe care — aşa cum aflăm dintr-un cu totul stupefiant catalog — starea sănătăţii l-a obligat să treacă la uneltele pictorului. « Modelul pictorului — scrie Valéry — este maniera sa de a-şi picta modelul ». Maniera în care Carol Pleşa îşi pictează modelul predilect — peisajul transilvan (« Dealul Feleacului », « Drum spre Densuş », « Drum spre Măgura » « Drum spre Gilău », « Someşul rece ») — are o tonalitate expresionistă, cu unele amintiri din cromatica mai acidă practicată cîndva de unii reprezentanţi ai « Şcolii de la Baia Mare ». Turmentarea elementelor naturale (« Nori de furtună », « Mar-

https://biblioteca-digitala.ro

ginea prăpastiei ») este tradusă în magme vitroase — sau tenebroase — prin care se încearcă o « corespondență » cu starea psihică a autorului care semnează și cea mai ciudată — cuvîntul cel mai blînd la îndemînă — prezentare pe care am citit-o vreodată. Este un text destul de lung, cu banalități absolute pe care le lustruiește cu aceeași energie cu care sînt patinate ramele, colorate intens și ele — și cu un final cu alură științifico-fantastică: (« Nu sîntem ființe independente-autoritare... Depindem de ceva, de o energie încă necunoscută care ne determină existența și talentul în spațiu și timp ». La lectura acestei mostre de comic involuntar exclami cu totul ardelenește: « Așa ceva nu există », rîzi copios și cu ultima fărîmă de energie, citezi cît cuprinde, fără comentarii: « ... Sînt emoționat și deprimat de acele case gospodării din mediul rural care au rămas fără stăpîni, fără brațe de muncă. Acest aspect vitreg și trist are ceva asemănător cu viața mea personală din care lipsește ... lipsește ceva! *Ceva* care să întrețină în echilibru starea psihică — adică psiho-terapia necesară, cu un cuvînt, armonia care este între om și natură, forță independentă de noi, față de care nu putem fi autoritari spre a-i hotărî existența... În picturile mele, ca motiv principal se conturează meleagurile și casele părăsite — în diferite cromații de culori și încadrări în diferite variante, atmosfere, fenomenele naturii fiind un suport dramatic-rustic-epic, pînă la nivelul neoromantismului rural transilvănean... În compozițiile mele picturale, elementele reale sînt cromația, culorile labile, descompuse în lumini colorate, prin care dispare dimensiunea a treia și rămîne numai iluzia realității care influențează tot ce se află în jurul ei. Casele, pomii, dealuri, livezi părăginite, mlaștini etc. și cu același valori picturale cu un aer dramatic, dinamic, care plutește mereu pe deasupra solului părăsit orchestrează întregul fenomen ca un dirijor care conduce compoziția ca un element de binecuvîntare... »

ilie ardeleanu (căminul artei — parter)

Cu această expoziție, pictorul își sărbătorește șaizeci de ani de viață și patruzeci de la debut. Neobosit, Ilie Ardeleanu pictează peisaje și flori; parțial, ele mențin adevăruri afirmate anterior: « ... paleta bogată / Un zaimf (livresc pentru văl, am aflat din dicționar, (n.M.D.) de poezie înfășoară toate », scria acum aproape douăzeci de ani Victor Eftimiu, iar în 1975 Petru Vereș nota că « pensulația sigură trasată cu multă ușurință este discret acoperită cu o lumină molatică de metale prețioase ». Pentru actualul Ilie Ardeleanu, tablourile sînt un fel de *emanații* ale materiei ca « energie excitată » — desigur mai calmă atunci cînd ascultă de « glasul florilor ». Dacă în pictură mișcarea este opusul dialectic al formei, pentru el *rețeta* este mai unilaterală — « mișcarea este puterea » — într-un idiom care exprimă *omogen* caracterul cinetic al unei experiențe mai mult știute decît văzute.
În afara unor elemente minime de indicare a formei, pictorul « pedalează » pe materialitatea pastei picturale, pe o abundență de reziduuri, de magme untoase, pînă la oarecare confuzie între emoție și comoție picturală.

expoziție de vestimentație și accesorii (hanul cu tei)

Expun Smaranda Almășanu, Mihaela Avram, Cristian Bădescu, Gabriela Caraman Coruț, Mugur Nazarie, Ioana Oncescu, Adriana Păunescu, Magdalena Pranițchi, Roxana Trestioreanu.

Manifestarea grupului de tineri plasticieni — specializați exclusiv în domeniul modei sau numai practicînd-o cu intermitențe — introduce o relație mai atentă față de « comandamentele sezoniere » ale atît de complexului fenomen al modei. Dacă un plastician ca Le Parc a putut spune că « un tablou durează cît o privire » și chestiunea de-modării în vestimentație suportă același regim al fluctuanței și efemerității.
(De cele mai multe ori, în producția vestimentară plasticienii eludează problema faptului de « a fi în modă », refugiindu-se în zona numită « fuori moda », realizînd atemporale veșminte-spectacol pentru ocazii).
De data aceasta, pînă și stilul « retro » — de verificat succes — este exploatat doar în sensul amintitelor comandamente ale verii '86 (de exemplu prin utilizarea negrului și a perechilor alb cu negru, alb cu gri, alb cu bleumarin). Noutatea vine din faptul că, pentru vizitatoare, expoziția devine și un « instructaj » concrez despre « ceea ce se poartă » culori « naturale » — roșu « ca cireașa », galben ca lămîia », verde « ca frunza », cu texturi lucioase și moi, în variate desfășurări inventive pe tema « haină » și « cămașă », cu amplificarea umerilor etc. etc.
La succesul mini-« paradei modei » inaugurale s-a adăugat și faptul că expoziția a fost re-asortată din punct de vedere cromatic, pe tot parcursul desfășurării ei, cu mereu alte exponate.

marica grigorescu

kopacz marika

Prinsă în continuare în același joc retoric ce nu mai separă visul de realitate, adunînd imagini în aceeași oglindă retro-vizoare, Kopacz Marika a revenit cu o nouă expoziție de gravură la galeria mică din Cluj-Napoca. Mobilizînd recuzita și ecranele ,,celei mai stranii tendințe a secolului", graficiana este mereu consecventă sieși, explorînd sistematic hazardul ce i-l inspiră o lume cu care simpatizează evident.
Suita de imagini, suita de personaje, decupate scenic, își mențin rigoarea datorită folosirii în acest sens a tehnicii în acvaforte și acvatinta pe placă de fier. Recursul la acest tip de expresie, absolvit de « capcana efectelor spectaculoase » a existat din totdeauna la artistă, noutatea adusă fiind accea a introducerii tonului de sepia față de negrul folosit pînă în prezent.
Confirmînd validitatea universului pe care și l-a creat, Kopacz Marika stăruie de pe poziția unuia din personajele imaginate, cîntăreața de pildă, care vocalizează necontenit în prezența sau în absența unor virtuali spectatori.

Această lume, cuceritoare și șăgalnică este scuturată de praful unui timp neprecizat prin impactul alert dintre figurile ce veghează la împlinirea hiperbolicei metafore.

Depășind teritoriul unui « straniu familiar », proiectînd uneori compoziții cu ecouri de mit, Kopacz Marika, ne convinge odată mai mult de talentul și inspirația sa care îi conferă un loc aparte, binemeritat în spațiul artistic clujean.

adrian-silvan ionescu

happening bucovinean

În ziua de 7 iulie 1986, după vernisajul expoziției cu lucrările realizate în răstimpul celor zece zile cît a durat tabăra de creație de la Cîmpulung Moldovenesc, o parte din plasticienii participanți s-au reunit, în mod spontan, în vederea executării unei lucrări colective. Ca loc a fost aleasă o peluză proaspăt cosită din spatele complexului B.T.T. unde fuseseră cazați — preferată altor spații pentru generoasa ei suprafață ce le permitea o desfășurare în voie și sugestia monumentalității intrinseci a însuși actului plastic în care chiar ei deveneau semne plastice.
Cei 16 tineri artiști angajați în acet insolit tip de « land art » — *Dragoș Gheorghiu* (București, comandantul taberei), *Liliana Agache* (Timișoara), *Adriana Blendea* (București), *Ernest De Villa* (Tîrgu Mureș), *Wilhelm Dusil* (Sibiu), *Ludmila Grăjdan-Ionescu* (București), *Bertalan Kovács* (Turnu Severin), *Vasile Lihor-Laza* (Timișoara), *Cornelia Crișan Matei* (București), *Luca Mihu* (București), *Dan Nistor* (București), *Constantin Petrașchievici* (București), *Florica Prevenda* (București), *Zita Pavel Ring* (București), *Delia Sechel* (București) și *Ioan Tudor* (București) — au purces la lucru fără un plan prealabil, *ex nihilo*, singuru dat fiind doar cele cîteva materiale de bază (deșeuri textile, sfori, suluri de hîrtie) pe care fiecare le-a folosit dînd frîu liber imaginației. Lucrarea era pusă de la început sub semnul ludicului și efemerului, al unei acțiuni independente de stilul și tehnica proprie fiecărui participant ce acum, prin această lucrare, se elibera de orice rigoare și încorsetare preexistentă.

După desfășurarea unui rulou de hîrtie de-a lungul întregii suprafețe de gazon — ce devenea un fel de coloană vertebrală și stîlp compozițional al spațiului de lucru — artiștii au început să intervină, sub imperiul inspirației de moment, cu fîșii de pînză și sfori, antrenînd un întreg bagaj de amintiri latente legate de cutumele agrariene și pastorale, de legătura naturală (dar uitată prin urbanizare și studii academice) cu pămîntul. Cineva a legat un mănunchi de iarbă ca un snop de grîne; altcineva a prins de crenguțele unui copac mai multe șuvițe de pînză ca pentru a speria răpitoarele; altcineva a presărat un pumn de pietricele desemnînd astfel un loc sacru pe glie ca un aliniament de minuscule menhire; un altul, oficiind parcă un rit misteric al civilizațiilor naturii, a început să alerge și să danseze, după o monodie numai de el știută, de o parte și de alta a benzii ce străbătea peluza, agitînd deasupra capului cîteva fîșii de pînză colorată și creînd astfel o caligramă vie, mereu schimbată, mereu în mișcare, pandant firesc al marii caligrame descrisă de hîrtia albă în funcție de care evolua. Deodată pajiștea s-a animat de vermiculația celorlalți plasticieni care, în beatitudinea contactului lor direct cu natura și elementele ce le furniza ea ca material și bază decorativă, au depășit în scurt timp spațiul de acțiune propus inițial, răspîndindu-se pe aleile parcului și intervenind la *înfrumusețare*, unii prin grafitti, alții prin împachetarea trunchiurilor sau bosajelor unei fîntîni arteziene dezafectate (în manieră Christo), alții prin propria expunere, preț de cîteva minute, în chip de sculpturi alegorice drapate antichizant. O inspirată întrebuințare și adaptare la un suport ad-hoc a fost folosirea de către unul din artiști a spatelui unui grătar de mititei, ce oferea o bogăție de tonalități în degradeuri de metal și rugină, pe care a desenat cu crete colorate un curcubeu ce-l impresionase cu cîteva zile în urmă pe cerul ploios al Bucovinei.

Deși poate am observat aportul clar al fiecărui artist în parte, păstrăm, în chip deliberat, anonimatul pentru a nu știrbi cu nimic din personalitatea operei colective. Totuși, un cuvînt trebuie spus despre creatorul popular local Emilian Maruseac, care, din crengi și rădăcini găsite în pădure, devinînd animale și personaje fantastice, face sculpturi pline de farmec naiv. Fiind invitat să contribuie și el la opera colectivă, la început s-a arătat puțin deconcertat de propunerea de a colabora cu niște *maeștri* ale căror peisaje pline de har el văzuse în expoziție și-l impresionaseră; a stat puțin în expectativă să vadă ce și cum fac ceilalți apoi, intuind exact ideea diriguitoare a acestui « land art », fără pic de ezitare s-a raliat cu dezinvoltură jocului și a izvodit din cîteva bucăți de pînză o foarte expresivă sperietoare de ciori. A fost interesant de observat cum, indiferent de bază culturală și educație plastică academică, limbajul simplu al artei poate fi perceput și folosit ca mijloc de exprimare în același mod atît de meșterul naiv cît și de grafician sau pictor, ei putînd elabora cot la cot o lucrare pe înțelesul tuturor, nesofisticată, cu un limbaj clar, lipsit de esoterisme — sau, tocmai, făcînd parte din acel repertoriu mnemonic ancestral cu mesaj ușor decodificabil pe mari arii geografice. Fizioplastia pe care o propunea meșterul în masa abstractă a celorlalte realizări aducea chiar acea concretețe telurică și pragmatismul țărănesc ce scăpase creatorilor cultivați ce se dedaseră la eseuri și concepte idilice legate de existența campestră; simulacrul său uman conferea acel accent de care lucrarea avea nevoie pentru a nu se fărîmița și răspîndi în spoturi de forme și culori nelegate între ele.

Acest happening a avut ca rezultat, pe lîngă cimentarea relațiilor dintre participanți (selecția făcîndu-se după afinități elective — dintre cei 30 de membri ai taberei doar jumătate au concertat cu sugestia acestei colaborări) și certificarea ideii de acțiune a artistului în sensul creativității naturii, de apropiere, înfrățire și contopire cu ea, nu în felul artei grădinilor ci prin intruziunea cu forme legate de artele spațiale și ale spectacolului în care creatorul prin participarea sa gestuală, să fie inclus în operă, aceasta existînd prin prezența lui și dispărînd odată cu finisarea și retragerea sa din cadru.

https://biblioteca-digitala.ro

virgil mocanu: val gheorghiu

mihai ispir

Comentînd, în introducerea substanţialului său text despre Val Gheorghiu, condiţia monografiei de artist privită din unghiul criticului, Virgil Mocanu îşi afirmă opţiunea pentru «eseul-meditaţie», justificată, în cazul subiectului tratat de această dată şi de natura sa specială, «în afara definiţiilor»*.

Val Gheorghiu s-a singularizat, precizează Virgil Mocanu, încă spre finele deceniului şapte, pornind de la reformularea unei problematici picturale a rigorii şi sensibilităţii, a sintezei plastice deduse din lecţia unor Pallady, Henri Catargi sau Ştefan Dimitrescu desenatorul, intersectată cu selecţiile personale, intelectual cenzurate, dintr-un muzeu imaginar al artei de pretutindeni. Străbătută de înseninări şi melancolii moldave, învecinînd gustul abstracţiei şi lirismul reveriei, arta subtilă şi rară, de sinestezii şi «corespondenţe», a lui Val Gheorghiu s-a definit de atunci ca univers deplin închegat, pentru perceperea căruia legităţile interne ale structurilor armonice şi «deschiderile» către etajele memoriei afective devin în egală măsură semnificative. O artă, totuşi, dificil de comentat, tocmai din cauza aderării ei genuine la specificitatea vizualului, capacităţii ei de a comunica nemijlocit şi sintetic, prin intermediul senzaţiei transpuse ori transfigurate, prin elocvenţa tăcută a culorii.

Discret acidulate, parcă, nu odată, însă îndrumînd mai degrabă gîndul spre un timp al «zăbavei», al răgazului, prielnic stărilor lăuntrice muzicale şi regăsirilor de sine, armoniile lui Val Gheorghiu invită dintru început la acea tăcerea în faţa imaginii pe care Eugenio d'Ors o recomanda ca stadiu obligatoriu al receptării operei, în cunoscuta-i «reţetă» de a face critică de artă.

Or, este cu atît mai însemnat meritul cărţii lui Virgil Mocanu, de a releva, dedus din chiar substanţa nediscursivă a operei, firul unei progresii hermeneutice dezvoltate treptat, într-o demonstraţie pasionantă, construcţie teoretică viguros concepută şi articulată în toate detaliile — şi chiar în digresiunile ei, echivalent perfect plauzibil şi coerent, al evoluţiei artistice analizate.

«Există doi Val Gheorghiu?» se întreabă Virgil Mocanu, referindu-se la coexistenţa pictorului fascinat din copilărie de «spectacolul materiei» şi omului de litere, deprins cu mînuirea conceptului ca şi a unui condei cultivat, cîteodată ironic, adesea imprevizibil. «Probabil, răspunde criticul la întrebarea citată, dar nu ca o structură manicheistă sau duplicitară, ci doar hrănind complementaritatea, comunicînd prin fine şi infinite canale de observaţie şi subtilitate.» Această punere în ecuaţie critică este însă şi un preambul al prezentării temei *Arlechinului*, întrutotul caracterizantă pentru universul imaginar dezvăluit de creaţia lui Val Gheorghiu, prezentare ce prilejuieşte un fulgurant şi încîntător excurs în ereditatea motivului ca atare, a cărui circulaţie e urmărită de la Goethe la Rilke sau Apollinaire fără a se omite incursiunea necesară în iconografia picturii moderne.

Temei *Arlechinului* i se adaugă, în chip întregitor, arhetipul înălţării şi căderii lui *Icar*, ce ocupă de asemenea un loc aparte în pictura lui Val Gheorghiu, introducînd tensiuni specifice şi revelatoare. Căci, după cum conchide Virgil Mocanu, «între Arlechin şi Icar, între abis şi infinit, legat de lumea concretă prin privilegiul naturii-matrice-subiect, Val Gheorghiu se deplasează «negrăbit, neliniştit», în căutare de sine uman şi pictural».

Incursiunea în sinele existenţial al unei creaţii situate precumpănitor sub semnul apolinicului, dar care apare, aşa cum relevă cu pătrundere Virgil Mocanu, interior animată de particulare încordări şi nelinişti, e completată de un studiu al operei ca organism în evoluţie, al «histologiei» acesteia (spre a folosi un alt termen d'orsian) privite din unghiul vieţii formelor.

Momentul hotărîtor al evoluţiei evocate, punctat şi de o confesiune a artistului din 1968, momentul începînd din care pictura lui Val Gheorghiu «devine, paradoxal, mai bogată prin renunţări,» este văzut ca «o dublă acţiune de eliberare». Concret, este vorba de «sinteza marilor planuri ce compun metafora şi spaţiul ei, cu o mai largă desfăşurare a echilibrului dinamic, şi de simplificarea gamelor cromatice în care tonurile rupte şi albul întreţin un dialog de cordială complementaritate».

Desenul lui Val Gheorghiu, atît de ataşant datorită calităţii «japoniste» conferite albului hîrtiei, inclus în compoziţie, e supus la rîndu-i cu fineţe grilei spiritului critic, insistîndu-se, cu titlu paradigmatic, asupra seriei *Copacului*, «concept şi semn, obsesie revărsată prin gestul unei suite de crochiuri după natură, bîntuite de obstinaţia găsirii esenţei fenomenelor».

O foarte interesantă observaţie, al cărei adevăr ni s-a părut a fi fost pe deplin confirmat şi de selecţia lui Val Gheorghiu din cadrul expoziţiei artiştilor ieşeni găzduite iarna trecută la sala Dalles, priveşte dimensiunea ambientală a picturii sale. Cum artistul însuşi sugerează, «întregul expoziţiei reprezintă pentru el un tablou», afirmaţie din care criticul deduce «unitatea demersului» analizat, «omogenitatea ca regulă gîndită pe termen lung».

Artă ce acceptă nuanţat, fără să o absolutizeze, componenta hedonistă, însă totodată, artă «incomodă», cum scrie Virgil Mocanu, raportîndu-se la celebra formulă a «tabloului fotoliu», lansată de Matisse, pictura lui Val Gheorghe s-a impus (şi aici îl cităm din nou pe exegetul său) «prin curiozitate conceptuală şi pasiune, prin curajul de a reformula tradiţia, pregătind terenul, prin propriul demers intelectual, pentru noi situaţii picturale, incitante ca tot atîtea puncte de sprijin în dialectica devenirii».

Scrisă cu obişnuita fervoare, şi sesizantă plasticitate a stilului, ce pun, între altele, în lumină, mărturisite afinităţi elective, cartea lui Virgil Mocanu despre Val Gheorghiu se înfăţişează drept una din cele mai solide şi expresive contribuţii apărute în seria monografiilor de artişti români contemporani.

* Virgil Mocanu, *Val Gheorghiu*, Ed. Meridiane, 1985.

ERATĂ

În articolul despre *Lucia Ioan* din nr. 1, 1986, al revistei — r. 1, se va citi în loc de «pictoriţei Luciei Ioan» — «pictoriţei Lucia Ioan»; r. 7, în loc de «cealaltă» — «celălalt».

quadrienala de arte decorative a ţărilor socialiste erfurt 1986

gheorghe vida

A 4-a ediţie a Quadrienalei de arte decorative a ţărilor socialiste, manifestare pe care o putem numi — fără teama de a greşi — grandioasă, ce se desfăşoară la Erfurt a reunit în acest an 1.500 de lucrări, executate de artişti din 11 ţări. În continuare, vom încerca să ne oprim asupra unor aspecte care ni s-au părut mai semnificative, desprinse dintr-o realitate derutantă şi multiformă, coerent programată totuşi de organizatori, totul derulîndu-se conform unui «scenariu», temeinic cumpănit, în aşa fel încît surprizele apărute pe parcurs n-au «surprins» o echipă în care fiecare om îşi cunoştea perfect atribuţiile.

Ca delegat unic şi sosit cu oarecare întîrziere, subsemnatul am participat la ultima parte a lucrărilor juriului internaţional, am îndeplinit şi funcţiile comisarului pavilionului românesc, luînd parte de asemenea la simpozionul cu tema «Tradiţie şi inovaţie în artele decorative». Amintesc acest lucru pentru că, deşi dezavantajat de lipsa de timp (ceea ce a împiedicat metamorfozarea în turist «avizat» ferind — poate din fericire — pigmentarea relatării cu elemente istorico-culturale, oferite din abundenţă de Erfurt), am desluşit mai bine, dintr-o perspectivă globală, atît structurarea ansamblului expoziţional, cît şi spiritul care a guvernat activităţile anexe orientate în esenţă, către precizarea locului artelor decorative-aplicate-artizanale în viaţa contemporană, odată cu definirea lor în raport cu artele plastice. Expoziţia propriu-zisă, aranjată în şase pavilioane cu pereţi vitraţi, a fost găzduită ca şi în ediţiile trecute în spaţiul generos, plin de lumină şi vegetaţie — mai ales vegetaţie — (pajişti şi plantaţii, uneori exotice, sere şi grădini) al renumitei I.G.A. (Internationale Gartenbauaustellung) de fapt o expoziţie permanentă de horticultură, un muzeu al grădinilor de celebritate mondială şi un centru de studii horticole.

Juriul internaţional (prezidat de creatoarea de bijuterii Renate Ahrens din R.D.G.) care şi-a propus să examineze lucrările înainte de deschiderea festivă a expoziţiei (programată în intervalul 16 VII—20 VII 1986), şi în funcţie de propunerile pentru premiere venite din partea fiecărei ţări, să puncteze exponatele individuale sau contribuţiile colective. Datele au fost apoi prelucrate de un computer, presupus infailibil. Nu au lipsit discu-

https://biblioteca-digitala.ro

țiile interminabile, dar în linii mari, cu toate subiectivitățile inevitabile, credem că s-a reușit stabilirea unui palmares echitabil și care a ținut seama și de particularitățile specifice activității artistice și artizanale din fiecare țară. În afară de premiile mari acordate unor ansambluri sau părți din selecția unor țări asupra cărora vom reveni, au existat șase categorii de premii după cum urmează: premiul pentru amenajarea exemplară a ambianței zonelor urbane sau rurale; premiul pentru exponatele ce-și propun structurarea (modulară) a edificiilor publice; premiul pentru unicate și ansambluri necesare locuințelor; premiul pentru vestimentație și bijuterii confecționate cu mijloace artificiale, premiul pentru obiecte de artă care se pretează la o fabricare în serie avînd un caracter experimental sau create cu ajutorul unor tehnologii și materiale noi; premiul pentru opere care se inspiră din tradiția culturală pe care o păstrează și dezvoltă.

Nu vom mai insista asupra lucrărilor juriului și vom trece la detalierea cîtorva observații asupra parcursului expozițional, semnalînd totodată și lucrările de excepție, uneori încununate cu premii. Începem, desigur cu selecția românească găzduită în pavilionul nr. 4, împreună cu R. P. Bulgaria. Întrucît nu avem la îndemînă termeni de comparație cu alte ediții, ne vom mărgini să remarcăm, împreună cu specialiștii din alte țări cu care am avut ocazia să discutăm despre participarea românească, o anume radicalizare a limbajului vizibil mai ales în cazul ceramicii și sticlăriei, o deplasare a accentului de la interpretarea surselor folclorice (preponderentă totuși și în formula actuală la creația în domeniul textilelor) spre ansambluri cu funcții simbolice, compuse din elemente multiple integrate de o concepție totalizatoare.

Cu unele excepții, de o calitate remarcabilă însă (amintim aici grupul de vase de o miraculoasă eleganță și puritate formală prezentate de Dionisie Popa și care au obținut premiul III la categoria unicate, ca și reliefurile ceramice ale lui Costel Badea, de un umor scînteietor și plin de vitalitate), puține din piesele expuse erau obiecte decorative propriu-zise, majoritatea exponatelor s-au situat într-o zonă a « artelor majore » pentru a opera cu delimitări devenite caduce, prin însăși evoluția și teritoriile (febril anexate) ale artelor — să le zicem totuși, decorative — contemporane. Lipseau deasemenea, cu desăvîrșire seturile utilitare, producția de serie, amplu reprezentate în alte pavilioane.

Vom evidenția, în sensul celor afirmate mai sus, doar cîteva din liniile de forță ale unui spațiu expozițional, ce s-a distins prin varietate de celelalte pavilioane, alcătuindu-se totuși, în ultimă instanță, acea unitate a contrariilor, datorită personalității puternice a tuturor expozanților. Pentru a proceda cu metodă, nu putem ignora liantul dat de material, care unifică dincolo de viziunea și codul stilistic, elaborat de fiecare artist, lucrări foarte diferite.

Ceramica

Participarea masivă a tinerilor, cu precădere aparținînd « școlii clujene » a determinat acea orientare către « mitologii personale » bazate uneori pe o demontare a proceselor memoriei, ale memoriei colective mai ales (Vasile Lihor Laza, Monica Țoch, Imola Jakabos Olșevski, Gherghina Dumitrache-Costea). O gîndire mai abstractă, mai eliberată de atributele simbolice concrete dovedesc Lucia Atanase (umanizarea și « resemantizarea » banalului), Ion Sumedrea (ceramică sculpturală urmînd scurgerea magmatică a materiei, șocantă printr-o anume « teroare » a geologicului amorf, ritmat de momente de liniștire), Ilie Rusu și Cristina Popescu Russu.

Mai apropiate de sculptură, frumoasele compoziții ale Eugeniei Pasima Manea, ca și neliniștitoarele formațiuni de insecte din porțelan, realizate cu mînă de virtuoz de Ioana Șetran, completează o viziune complexă și care dă măsura înaltului profesionalism al ceramicii noastre.

Sticlă

Din bogatul repertoriu tehnologic și ideatic elaborat cu strălucire de sticlarii români se detașează asamblajele ambientale cu intenționalitate simbolică-funcțională datorate lui Laurențiu Anghelache, Irina Aszalos, Valer Semenescu, Elena Pădeanu Tulcan (premiul III la categoria unicate), Vladimir Cioroiu, Cristina Iliescu. Sînt în genere propuneri complexe pentru remodelarea mediilor urbane, cu folosirea unor tehnologii noi ce eliberează aproape sticla de servituțile fragilității, dinamizînd optic și spectacular spațiul. Silviu Dancea cu elemente antropomorfe din sticlă masivă, cu urme reziduale, dispuse în serii, sugerează situri arheologice, iar tineri artiști ca Vioara Popescu și Cătălin Hrimiuc, revigorează tiparele tradiționale ale sticlăriei, într-o viziune epurată.

Textile

Tapiseriile (Florica Vasilescu, Cela Neamțu-Grigoraș, Constantina Dumitru, Eva Deak Beke) și obiectele textile (Șerbana Drăgoescu, Theodora Stendl-Moisescu, Zoe Vida Porumb) au construit suprafețe maiestuoase, rafinate armonii cromatice, alternate cu zone unde ludicul se îmbina cu imaginativul.

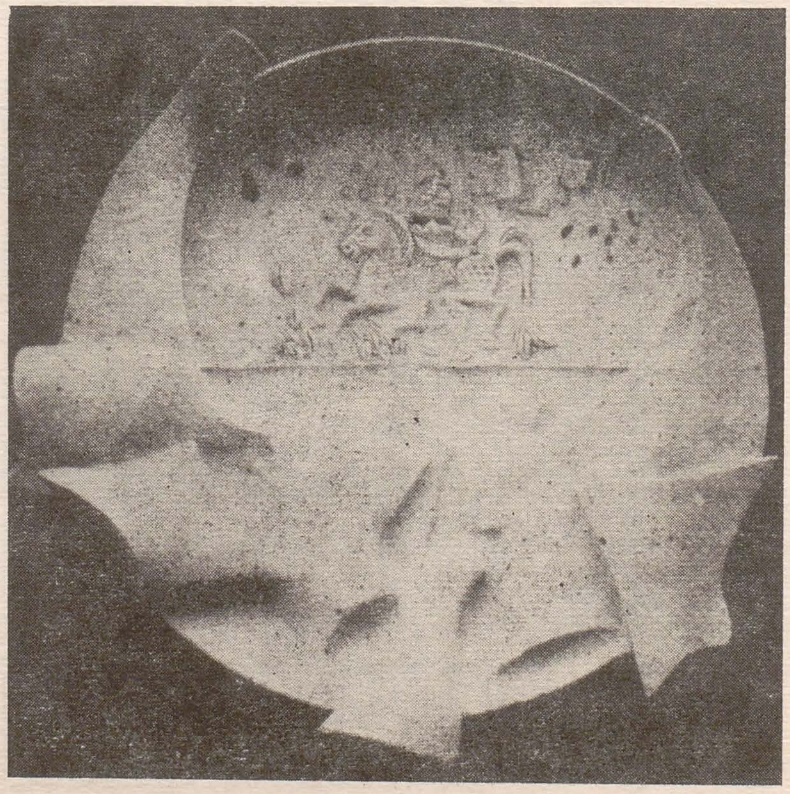
Metal, bijuterie

Bijuteriile expuse de Marin Minea State și Marian Nacu, garnituri de o deosebită îndrăzneală a liniei, solid arhitecturate totuși, s-au bucurat de mult succes în rîndul publicului feminin mai ales. Oarecum izolate, sculpturile în metal ale lui Mircea Enache și-ar fi găsit un loc mai potrivit pe pajiștile din fața pavilioanelor. În afară de cele două premii de care am amintit, artiștii români Ion Sumedrea, Cela Neamțu Grigoraș, Constantina Dumitru, Silviu Dancea, Marian Nacu și Florica Vasilescu au obținut diplome de onoare.

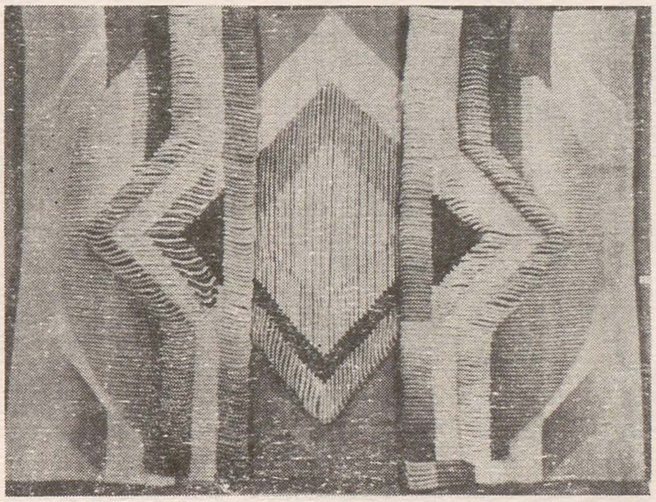
Acum, cîteva notații rapide despre unele pavilioane demne de admirația noastră.

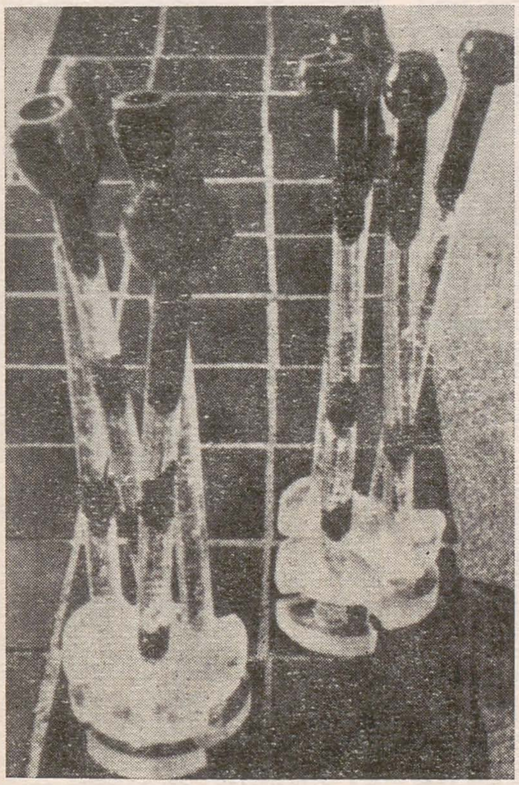
Trebuie să menționăm în primul rînd pavilionul cuprinzînd exponatele din R. S. Cehoslovacă care a și obținut premiul ministrului culturii din R.D.G. pentru cea mai convingătoare contribuție națională. Amenajat de profesorul Antonin Hartmann, axat în principal pe efecte savant dozate date de reverberațiile sticlei (piese mari, geometrizate, dispuse contrapunctic, culori primare matizate sau translucide) cu discrete treceri date de țesături ample situate la înălțime. Impresia generală era a unui straniu imperiu al liniștii odihnitoare, din filmele științifico-fantastice. Sticlari de mare clasă ce operau cu moduli de maximă eficiență (Frantisek Janak — a obținut unul din premiile I — Jan Exner, Bohumil Elias, Milan Gaspar, Lubomir Bleca, Jirina Zertova și alții) au compus o adevărată « scenografie » a unei posibile ambianțe a viitorului. Pavilionul R.D.G. ne întîmpină în zona verde din fața intrării cu sculpturile cinetice ale lui Jörg Hinz și Hartmut Renner, acționate de vînt, constituind o bună introducere pentru severa geometrie a dispunerii interioare. Reliefurile modulare din lemn ale lui Friedemann Lenk (premiul I), structurile decorative datorate lui Karl Fulle, textilele Kristinei Hammer, Elfrid Metzkes, Mariane Ehrler, dovedeau preocuparea pentru artisticizarea civilizației industriale. Pavilionul polonez a demonstrat și de această dată că artiștii de aici se află în elita mondială a textilelor (Wladislav Klamerus, Wlodzimierz Cygan, Maria Tynec-Wajda). Se utilizează cu dexteritate materiale neconvenționale, mixaje ingenioase, concurîndu-se cu succes pictura, sculptura, grafica, scenografia. Excelent în domeniul designului pentru copii este Andrzej Latos (premiul I) cu animale fantastice din piese mobile din lemn. Din expoziția prezentată de R. P. Ungaria (premiul pentru contribuția tinerilor artiști) remarcăm textilele expuse de Judit Droppa, Ildiko Temesi și Csaba Polgar (simbolică ecologică) și ciclul *Metropole* din elemente de sticlă masivă de Thomai Ioannidou.

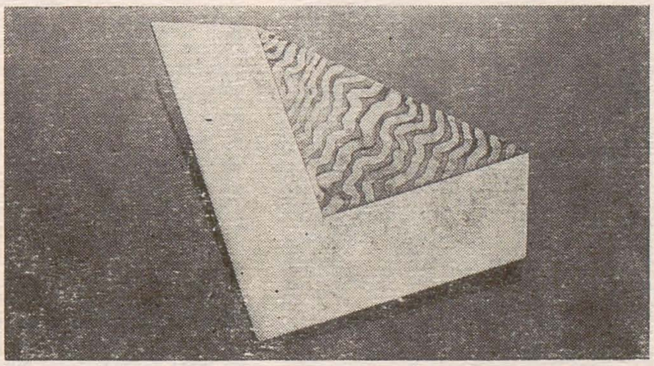
Un profil special, ce ar merita o analiză aparte, au avut-o pavilioanele U.R.S.S. (premiul președintelui U.A.P. din R.D.G.), R. P. Mongolia, (premiul U.N.E.S.C.O.), Cuba, R. P. D. Coreană, R. D. Vietnam și oarecum R. P. Bulgaria, cu realizări de vîrf în domeniul artizanal, al unor meserii și tehnici tradiționale uneori regîndite și revitalizate, adaptate exigențelor vieții moderne. Țările asiatice, mai ales, cu o străveche și admirabilă tradiție în domeniul sticlăriei, ceramicii și ale prelucrării fildeșului și pietrei prețioase fac lăudabile eforturi, pe de o parte pentru conservarea aproape muzeală a unor dexterități artistice, pe de altă parte o nouă generație de creatori se străduiește să adopte cîștigurile unui

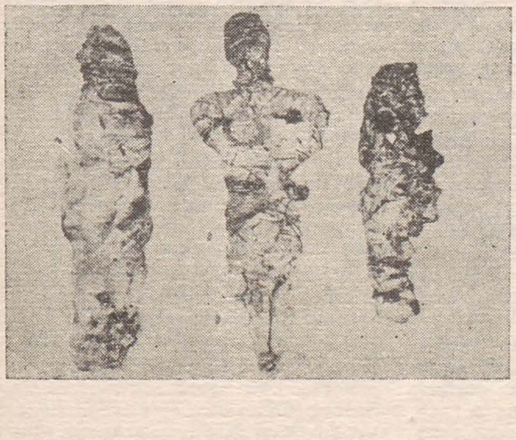


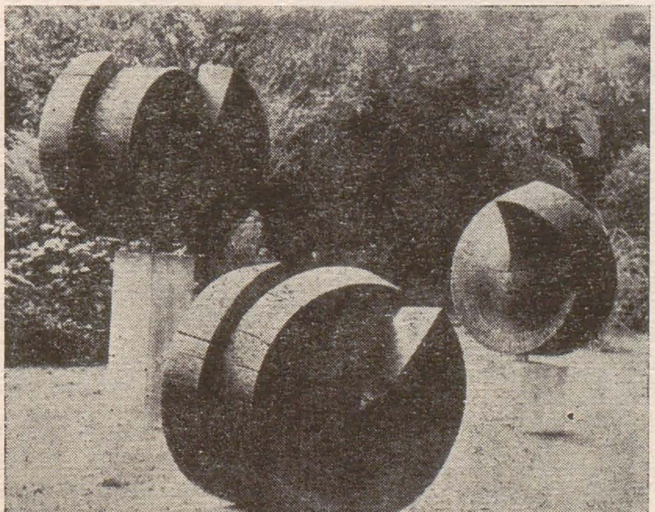
https://biblioteca-digitala.ro











COSTEL BADEA: Învingătorul, gresie
DIONISIE POPA: Licheni, sticlă
ILIE RUSU: Mostră, porțelan
LAURENȚIU ANGHELACHE: Ikebana, sticlă
EMILIA PANAIOTOVA (Bulgaria): Armonie, lînă
ZBIGNIEW BOGDAN SZYMANIAK (Polonia): Broșă, argint
SILVIU DANCEA: Figuri antropomorfe, sticlă
FRIEDEMAN LENK (R.D.G.): Plastică modulară, lemn

limbaj elaborat în centrele europene sau americane.
La *Haus zum Roten Ochsen*, reconstruit cu o frumoasă fațadă renascentistă, unde ființează galeria *Am Fischmarkt* din vechiul centru comercial al Erfurtului, a avut loc expoziția laureaților edițiilor precedente. Din România au participat cu selecții reprezentative din lucrări mai noi Gheorghe Iliescu-Călinești, Adriana Popescu, Constantin Marinescu, Lucreția Pacea, Benkő Mrazek Perta.
În ce privește simpozionul desfășurat sub egida amintită la începutul acestei însemnări, vom enumera în continuare cîteva din comunicările susținute, pentru a ilustra, măcar informativ, preocupările unor specialiști atît pentru clarificarea teoretică a domeniului, cît și în analiza concretă a unor realizări practice, concertate, de structurare a mediului civic. Iată titlul unor comunicări: Rainer Behrends (R.D.G.): Realitate și realism în artele decorative; M. E. Lebedeva (U.R.S.S.): Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. despre creația populară artizanală și politica statului sovietic pentru păstrarea și dezvoltarea tradițiilor creatoare populare; Eva Banszky-Kiss (Ungaria): Obiectul de artă aplicată ca păstrătoare a tradițiilor culturale; Dimitr Dimitrov (Bulgaria): Păstrarea și dezvoltarea tradiției culturale prin artele decorative contemporane; Dr. Ondrej Sekora (R.S.C.): Opera de artă decorativă ca factor de structurare a mediului; Sh. Zendschaw (R. P. Mongolia): Noutate și tradiție în artele decorative mongole; Maria Elena Jubias (Cuba): Tradiția și inovația în ceramica cubaneză; Alejandro G. Alonso Rodriquez (Cuba): Sticlă și metal, ieri, azi, mîine; Influența operelor artiștilor cubanezi asupra imprimeriei; Dr. Irene Huml (Polonia): Arta aplicată de astăzi și tradițiile poloneze în domeniul textilelor; Gheorghe Vida (România): Creația textilă românească și recuperarea tradițiilor populare; Christiane Keisch (R.D.G.): Despre valoare în artele decorative; Dr. Ernyey Gyula (Ungaria): Opera de artă aplicată și producția de serie.
Revenind la participarea românească, subliniem încă o dată aprecierile favorabile pe care le-a întrunit (din partea ministrului culturii din R.D.G. Dr. Hans-Joachim Hoffmann — pe care am avut prilejul să-l conducem prin pavilionul românesc, împreună cu ceramistul clujean Ion Sumedrea, invitat al U.A.P. din R.D.G. —; din partea unor specialiști din R.D.G. ca prof. Rudolf Kober și Cristiane Keitsch și din alte țări, dovedite și de emisiunile consacrate Quadrienalei de televiziunile din R.D.G., R.S.C., R. P. Bulgaria și din alte țări participante), astfel că putem consemna, avînd în vedere și premiile și diplomele primite, un deplin succes al artiștilor români în această ediție a Quadrienalei.

https://biblioteca-digitala.ro

1945—1985 arta în republica federală germania

(catalog), berlinul occidental, 1985

amelia pavel

În seria marilor expoziţii retrospective organizate în ultimii ani de principalele muzee ale lumii şi dincolo de semnificaţia lor artistică, gîndite ca investigaţii în starea de spirit, mentalitatea, comportamentul unor perioade ale istoriei, se înscrie acum prezentarea a 40 de ani de experienţă artistică în Germania apuseană. *

Experienţă şi nu numai artă pur şi simplu fiindcă unul din elementele de bază ale expoziţiei — catalogul, un considerabil volum cuprinzînd pe lîngă ilustraţii de prim ordin şi texte substanţiale — examinează tot ceea ce se leagă de evoluţia fenomenului artistic monden: galerii şi publicaţii, critică şi colecţionari, competiţii internaţionale şi premii şi comenzi, urbanistică şi restaurare, raporturi cu publicul.

Deosebit de importante prin orizontul larg al abordării problemelor şi prin noutatea ei sînt introducerea-prefaţă a lui Dieter Honisch şi cele trei studii privitoare la fazele de evoluţie a artei vest-germane, aşa cum le-au periodizat organizatorii expoziţiei: 1945—1985 («Amintiri fragmentare» de Eduard Trier; 1956—1970 («În căutarea unei identităţi proprii» de Dieter Honisch; 1971—1985 («De la arta «săracă» la «foamea de tablou» de Lucius Grisebach sînt problemele care au preocupat în primul rînd pe teoreticienii şi istoricii acestor perioade: a) Înfrîngerea hiatusului de informaţie şi libertate de exprimare pe care l-a suferit arta germană în perioada 1936—1945; golurilor propuse atît de risipirea celor mai valoroase opere de artă modernă socotită de nazişti ca «degenerator», cît şi pierderea ritmului normal de dezvoltare şi integrare în viaţa artistică internaţională. b) Reintegrarea artei vest-germane în circuitul internaţional, procesele de influenţă şi asimilare, afirmarea unor trăsături proprii în raport cu arta vestului — a celei americane în special — dar şi cu arta est — germană şi a altor ţări ale Europei răsăritene. Accentele puse asupra fiecărei probleme variază în funcţie de perioada prezentată.

Pentru intervalul 1945—1955 era de prim interes şi găsirea dovezilor unei reluări cvasi-imediate a activităţii. O altă expoziţie «Sub ruine», — de la Bonn (1985) arăta şi ea în acest sens surprinzătoare regăsiri ale energiei artistice autentice manifestată în expresiile conştiinţei critice a celor întîmplate în anii nazismului şi ai războiului. Ca şi în alte ţări europene, perioada 1945—1955 a fost dominată de tensiunea dintre arta figurativă şi cea abstractă în Germania cu particularităţile generate de antecedentele acestei tensiuni în expresionism şi postexpresionism.

În perioada 1956—1970 se afirmă prin tendinţe variate şi contradictorii, marcate de anxietatea găsirii propriei identităţi. Conturarea unui nou concept al realului prin renunţarea la iluzie; prioritatea acordată artei ca valoare în sine, de auto exprimare şi nu în primul rînd ca mijloc de comunicare cu alţii dar şi preluarea tradiţionalului interes german pentru arta cu substanţă social-critică şi — de aici apropierea de arta est-germană ca şi interesul faţă de manifestările artistice ale ţărilor socialiste; avalanşa unor luări de poziţie şi comentarii critice, care, după părerea lui Honisch, «au dus la totala confuzie conceptuală de care suferă astăzi discuţiile criticii de artă»; toate s-au confruntat într-un mod creator dealtfel şi încărcat de optimism şi încredere în viitorul artei, al lumii moderne în general.

În ultima perioadă, 1971—1985, cu toată creşterea prestigiului artei vest-germane în lume — rolul practic şi teoretic al lui Joseph Beuys este aici un exemplu elocvent — influenţa artei nord-americane este precumpănitoare. În acelaşi timp însă, «extinderea conceptului de artă» întrevăzută de Beuys, tinzînd să înglobeze programatic în creaţia artistică valori eterogene ei şi să dea artei caracterul «unei cercetări fundamentale», a avut ca urmare importante împliniri teoretice, chiar printre artişti.*

La alt pol al preocupărilor realismul a redevenit un concept de interes; arta politică deasemeni. Viziunea figurativă a cunoscut, începînd de la mijlocul anilor '70, o reînviere spectaculoasă, în variante tehnice şi stilistice dominate pe ansamblu de neo-expresionism. În mare, aceste forme de evoluţie coincid cu cele din alte ţări europene. Catalogul propriu-zis al numelor, lucrărilor şi ilustraţiilor este însoţit de comentarii la obiect — ori referitoare la un singur artist — în cazul personalităţilor celor mai reprezentative şi influente, ori care examinează tendinţe, curente, grupări, momente. Urmează un dicţionar biografic al expozanţilor şi o cronologie detaliată a fiecărui an din cei patruzeci, cu tot ceea ce s-a întîmplat pe plan artistic, în Germania apuseană, ca şi în cadrul prezenţelor ei internaţionale, inclusiv premieri, comenzi, congrese, înfiinţări de muzee, discuţii, etc.

O inovaţie metodologică o constituie şi cele cîteva eseuri concluzive — primul dintre ele fiind o «schiţă a istoriei Republicii Federale Germania», ca fond al desfăşurării evenimentelor culturale. Celelalte eseuri oferă cîte un examen al fenomenelor caracteristice vieţii artistice contemporane: «Adversitatea cotidiană faţă de artă» (Lothar Doman); «Muzeele germane achiziţionează şi expun» (Th. Ducke); «Institutele superioare de învăţămînt artistic» (V. Rattemeyer); «Asociaţia artiştilor germani» (H. Stachelhaus); «Greutăţi ale raporturilor cu publicul şi publicitatea» (W. Grasskamp). Sînt priviri de ansamblu succinte, dar acute, nu odată fertil-polemice, neocolind atingerea punctelor nevralgice. Selecţia bibliografică şi indicele de nume încheie această lucrare exemplară prin bogăţia informaţiei, coerenţa concepţiei, obiectivitatea selecţiei şi examenului critic.

* La Galeria naţională din Berlinul occidental, apoi la Paris şi Londra.

* generînd, pe lîngă nenumărate scrieri teoretice şi o proliferare a artei conceptuale.

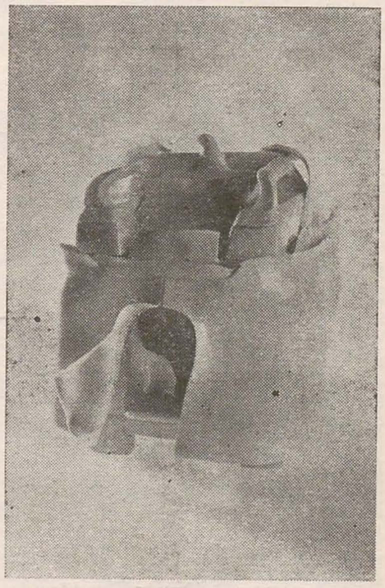
karin thomas, zweimal deutsche kunst nach 1945*

Pentru prima oară în cercetarea istoriografică de artă, a fost întreprinsă cu lucrarea de faţă o sinteză asupra artei plasticii din ultimii 40 de ani în ambele teritorii germane. Pornind de la recapitulările de ordin istoric cu caracter complex, prilejuite de a 40-a aniversare a încheierii celui de-al doilea război mondial, Karin Thomas îşi desfăşoară analizele sprijinindu-se pe realităţile istorice care au conturat configuraţia politică, socială şi culturală a fiecărei din cele două Germanii; totuşi nu atît urmărirea paralelă a evoluţiei pare să o intereseze, cît interferenţele, rezultatele în prima perioadă din recursul la sursele comune — expresionismul, noua obiectivitate, realismul critic, dar şi începuturile constructivismului şi abstracţionismului liric german în anii '20 — iar mai tîrziu, din certe influenţe reciproce şi numeroase contacte. În prezentarea acestor interferenţe, autoarea arată o meticuloasă grijă în a sublinia trăsăturile caracteristice şi persistenţa lor în cursul unor evoluţii accentuat diferite prin motivaţiile şi finalităţile lor, fără ca aceste diferenţe să înlăture însă cu totul un ataşament, fie el şi mai puţin vizibil în arta Republicii federale, la anume tradiţii vechi în experienţa artistică germană, ale prezenţei socialului în artă.

Periodizarea evoluţiei în cartea Karinei Thomas se deosebeşte oarecum de cea a catalogului expoziţiei asupra celor 40 de ani de creaţie artistică. Prima perioadă, 1945—1958 — după un foarte scurt început comun marcat de expoziţii de ansamblu de la Dresda (1946), unde baza a constituit-o reînnodarea firelor cu arta modernă germană de la punctul brutalelor tăieri naziste — ar fi perioada care a cunoscut cea mai puternică disjoncţiune în anii '50: în vest o cvasi totală absorbţie de către dominantele informalului internaţional, în est preluarea directă şi nenuanţată a realismului socialist. Perioada a doua, 1958—1968, a adus, spune Karin Thomas, numeroase mutaţii de ordin teoretic în concepţia artiştilor din R.D.G. asupra realismului socialist; în acest sens prezentarea analitică a dezbaterilor teoretice est-germane constituie o preţioasă informare. În arta vest-germană începe să reapară atunci interesul pentru arta figurativă, odată cu tendinţele de ştergere a limitelor dintre artă şi viaţă, sub semnul «happening-ului», a artei «Fluxus», a Pop-artei etc. Între 1968—1978 apropierile de ordinul conţinutului uman şi filosofic se fac simţite în căutările artiştilor din cele două state germane. În R.D.G., a VII-a expoziţie de stat din 1972, pecetluia, după cum spunea Bernhard Heisig, «sfîrşitul unor clişee stilistice», demonstrînd în acelaşi timp, o excepţională înflorire şi diversificare a tuturor formelor de expresie plastică, în principiu realistă. În arta vest-germană îşi făceau loc în acest interval variante ale confruntării cu realul — dela «mitologiile individuale» şi «autobiografism» la realismul critic şi neo-istorism. Ultima perioadă, 1978—1985, aduce în ambele medii artistice germane — ca şi în alte ţări europene — pe de o parte un nou lirism al «tabloului» pe de alta o proliferare neo-expresionistă; acestea paralel cu răspîndirea în mare viteză a artei video, a fotografiei şi a altor forme mixte legate de tehnica de reproducere a imaginii. Un merit deosebit al lucrării stă în faptul că ilustraţia abundentă şi elocventă este alcătuită în cea mai mare parte din reproduceri inedite, foarte multe din colecţii particulare sau puţin accesibile.

* Arta germană de două ori

Nyon



Între 4 iulie — 28 septembrie la Nyon s-a desfăşurat prima trienală a porţelanului. Micul oraşel — 14.000 de locuitori de pe malurile Lemanului, este legat de producţia porţelanului încă de acum două secole (1781). Din comitetul de onoare al expoziţiei-concurs fac parte preşedintele confederaţiei elveţiene Alphons Egli, reprezentanţi diplomatici ai ţărilor din care sînt participanţii, personalităţi politice şi artistice. Juriul de selecţie pentru concursul «Peştele de aur», dotat cu 15.000 de franci elveţieni, şi cu o lucrare a unui maestru invitat, invitaţii fiind Jo-Anne Caron (Belgia), James Caswell (Canada), Giuseppe Lucietti (Italia), Imre Schrammel (Ungaria), Asuka Tsuboi (Japonia) — s-au oprit asupra a 17 plasticieni care se exprimă în porţelan: Alain Bresson (Franţa), Vasile Cercel, Suzanne Clifford (Noua Zeelandă), Paul Dörrschucke-Hanke şi Gertrud Eck-Hanke (R.F.G.), Maria Geszler (Ungaria), Nicolas Giroud (Franţa), Toni Hambleton (Mexic), Jeannie Mach (Canada), Tereza Panelli, Claude-Albana Presset (Elveţia), Leen Quist (Olanda), Sárka Radová (Cehoslovacia), Marilyn Reed-Wood (Anglia), François Ruegg (Belgia), Ioana Şetran, Jindra Viková (Cehoslovacia).

În unanimitate «Peştele de aur» a fost decernat Jindrei Vihová pentru ansamblul de sculpturi intitulat «Totul este diferit». Au mai fost atri-

https://biblioteca-digitala.ro

buite două mențiuni speciale, lui Vasile Cercel pentru lucrările numite « Forme arhaice » (în il.) și lui Jeannie Mach pentru un ansamblu de cești.

agenda u.a.p.

întrevederi oficiale la sediul u.a.p.

Jennifer Mary Scarce, muzeograf, istoric de artă, delegat oficial care a efectuat, în perioada 11—25 iunie 1986, o vizită în țara noastră în cadrul schimburilor culturale dintre R. S. România și Consiliul britanic, la 13 iunie 1986.
Marian Popa, șeful reprezentanței Rank XEROX la 19 iunie 1986.
Leonid Polișiuk, consilier cu probleme culturale al Ambasadei U.R.S.S., la 3 iulie 1986.
Johann Schuster, consultant, om de afaceri din partea asociației BEL STAR din Linz, Austria, la 8 iulie 1986.

deplasări în străinătate

Gheorghe Vida, critic de artă, membru U.A.P., delegat oficial participant la simpozionul și juriul Quadrienalei de arte decorative de la Erfurt — R.D.G., precum și comisar al expoziției românești, 11—17 iunie 1986.
Sumedrea Ion, artist decorator, membru al Filialei U.A.P. Cluj-Napoca, delegat oficial în cadrul schimburilor culturale dintre U.A.P./R.S.R. și U.A.P./R.D.G. pe 1986, care a efectuat deplasarea în R.D.G. în perioada 12—17 iunie 1986, pentru vizionarea Quadrienalei de arte decorative de la Erfurt.
Vitroel Emil, sculptor, președintele Filialei U.A.P. Arad și Boca Ilie, pictor, președintele Filialei U.A.P. Bacău, delegați oficiali în cadrul schimburilor culturale pe 1986 între U.A.P./R.S.R. și U.A.P./R.D.G., care s-au deplasat, în perioada 16—21 iunie 1986, în R. D. Germană, pentru studii și documentare.
Abrihan Gavril, sculptor, membru U.A.P. Filiala Sibiu, participant la tabăra de sculptură de la Burgas — R. P. Bulgaria, delegat oficial, în perioada 20 iunie — 15 august 1986.
Horea Flămîndu, sculptor, secretar U.A.P., delegat oficial care s-a deplasat, în perioada 21—29 iunie 1986, în Turcia, pentru primirea premiului obținut la Bienala de artă plastică Europa—Asia de la Ankara.

În nr. 7/1986 al revistei ,,Arta'' la pag. 40, col. 1 sus, a apărut următoarea notă cu omisiunea involuntară a menționării autorului:

Țuculescu în Norvegia. *Galeria Națională din Oslo expune la secțiunea « Pictură străină » și o lucrare a pictorului român Ion ȚUCULESCU, intitulată « Circuitul galben » și datînd din 1961, deci ultima perioadă, a creațiilor abstracte. Lucrarea, expusă la Bienala de la Veneția (1966) și itinerată apoi la Paris, Copenhaga, Stockholm, figurează și în catalogul muzeului, unde Ion Țuculescu este prezentat ca un artist ce se descoperă pe sine în urma contactului cu pictura lui Van Gogh, creația sa fiind sistematizată în două perioade: cea « folclorică » (1947—1955) și cea misticsimbolică (1955—1962).*

Eugen Glück

calendar

Iacobescu, Aurel, pictor
n. 1906, septembrie 5, Nazarcea (Constanța)
Studii: Facultatea de drept, Academia de arte frumoase, Cluj (1928); Roma (1938—39)
Debut: 1937

Tollas-Andras, Iulia, scenograf
n. 1911, septembrie 5, Ciumbrud (Cluj)
Studii: Academia de arte frumoase București (1935)
Debut: 1937

Svoboda, Margarita Elisabeta, pictor
n. 1921, septembrie 17, Carani (Timiș)
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1955)
Debut: 1969

Pop, Aurel, pictor
n. 1921, septembrie 3, Oșorheiu (Bihor)
Studii: Academia de arte frumoase București și la Budapesta (1941—48).
Debut: 1936.

Matcaboji, Mircea, scenograf
n. 1921, septembrie 30, Andrieșeni (Iași)
Studii: Academia de arte frumoase Iași (1946), prof. C. Baba
Debut: 1943
1971 — Premiul pentru scenografie acordat de U.A.P.

Deac, Mircea, critic
n. 1921, septembrie 9, Oltenița
Studii: Universitatea București, Facultatea de Filosofie (1945—1948); Academia de arte frumoase din București, prof. C. Ressu, Al. Ciucurencu (1945—1948)
Debut: 1949

Zamfir, Napoleon, grafician
n. 1926, septembrie 28, Podul Iloaiei (Iași)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1949—1955)
Debut: 1953
1973 — Premiul pentru grafică acordat de U.A.P.
1977 — Premiul al II-lea la Festivalul național « Cîntarea României »
1981 — Premiul II la Festivalul național « Cîntarea României »

Enescu, Teodor, critic
n. 1926, septembrie 12, București
Studii de istoria artei, estetică (1949) cu G. Oprescu, T. Vianu, G. Călinescu
Debut: 1946
1974 — Premiul pentru critică acordat de U.A.P.

Dure, Diodor, pictor
n. 1926, septembrie 5, Lugoj
Studii de pictură și artă decorativă. (1944 — 48), prof. C. Bogdan, I. Podlipny
Debut: 1948

Frențiu, Sever, pictor
n. 1931, septembrie 15, Săcuieni (Bihor)
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1949—1955), prof. C. Bogdan, A. Ciupe
Debut: 1955

Olac, Vasile, grafician
n. 1936, septembrie 1, Moreni
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1969

Florea, Aureliu, scenograf
n. 1936, septembrie 9, Trifănești
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1962.

dans ce numéro:

Ion Sălișteanu (p. 6)

Né le 6 octobre 1929 à Pitești. Diplômé de l'Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1955). Débute en 1954. Participe régulièrement aux Salons officiels à Bucarest. Expositions personnelles: Bucarest — 1965, 1975, 1979, 1984, 1986; Oradea — 1974, 1980; Jassy — 1974; Craiova — 1974; Brașov — 1980; Tîrgu Mureș — 1980, 1984; Cluj-Napoca — 1980; Arad — 1984; Constanța — 1980, 1983; Galați — 1980; Reșița — 1982; Băile Herculane — 1982; Ploiești — 1982, 1985; Timișoara — 1983; Lugoj — 1983; Bacău — 1985; Satu Mare — 1985.
Klagenfurt — 1973; Cracovie — 1978; Tarnov-Pologne — 1978; Varsovie—1979; Rome—1983.
Expositions de groupe en Roumanie et à l'étranger: Bucarest — « Art Plastique et Poésie » (1966), « Dessins inédits des Ateliers de peinture » (1972), « Art et Energie » (1974), « Le corps humain » (1975); expose dans le cadre du « Colloque Brancusi (1967) et du Symposium international d'Esthétique (1972) etc.; Jassy — « Rêve et réalité » (1969); Galați — « L'artiste contemporain et son univers » (1973), « Hypostases du paysage » (1974); Constanța — « Pontica » (1974, 1980, 1982, 1984); Oradea — « Le Paysage (1976) etc.; Uppsala (1968); Landschau (1969); Milan (1970); Eastbourne (1973); Southampton (1973); Moscou (1974); Stockholm (1975); Copenhague (« 5 peintres roumains » — 1977); Lisbonne («Artistes roumains» — 1978); Rome (« Peintres roumains » — 1979); Zagreb (1981).
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1955 — Varsovie; 1956 — Dresde, Bratislava; 1957 — Moscou, Budapest, 1967 — Frankfurt; 1968 — Prague, Paris (Orly) — Russe; 1969 — Rome, Turin, Tel-Aviv, Rijeka, Varsovie; 1970 — Düsseldorf, Turin, Milan. 1971 — Varsovie, Düsseldorf, Belgrade, Sofia; 1972 — Teeside, Middlesbrough, Palma de Mallorca, Leningrad; Prague, Turin, Varsovie; 1973 — Philadelphia, Washington, Akron, Saint-Paul, Moscou, Beijing, Toulon, Madrid, Venise, Tianjin; 1974 — Phénian, Québec, Athènes, Tunis, Le Caire, Moscou, Glasgow; 1975 — Stockholm, Moscou, Berlin, Stuttgart; 1976 — Ankara, Copenhague, Sofia; 1978 — Lisbonne, Athènes; 1979 — Buenos-Aires, Cotbus, Berlin, Moscou, Helsinki; 1980 — Olimpia, Bari, Macerata, Rome, Naples; 1981 — Novi Sad, Sarajevo, Zagreb, Sofia; 1982 — Berlin, Prague, Bratislava; 1984 — Sofia, Lisbonne.
Expositions internationales: 1965 — Szczecin (« Metafora »); 1970 — Biennale de Venise; 1975 — Varsovie (« La victoire sur le fascisme »); 1976 — Sofia (« Exposition de peinture réaliste »). 1978— Bucarest (« Exposition des artistes des Pays Balcaniques »); 1976—1978 — Moscou, Prague, Berlin, Sofia (« 30 années victorieuses »); 1980 — Bucarest (« Exposition des artistes des Pays balcaniques).
Prix: 1964 — IIe Prix pour la peinture, attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest; 1971—Prix « Ion Andreescu » de l Académie roumaine, Bucarest; 1972 — Prix décerné par le Conseil de la Culture, Bucarest; 1981 — Prix international des Artistes professionnels « Trionfo 1981»; Prix « Omaggio à Picasso » décerné par le centre culturel Caravaggio 1983; Prix international « Pace — 1983 », Rome; 1985 — Prix pour la peinture attribué par l Union des Arts plastiques, Bucarest.

Vladimir Streletz (p. 11)

Né le 21 août 1942 à Cetatea Albă. Diplômé de la Faculté des arts plastiques de l'Université de Bucarest (1963). Depuis 1966 participe à de nombreuses expositions d'Etat organisées à Lugoj, Timișoara et Bucarest. Expositions personnalles à Lugoj (1966, 1969), Timișoara (1971) et Bucarest (1986).
Expositions de groupe à Bucarest (1972). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1974 — Modena; 1976 — Vrsec.
Expositions internationales: 1980 — Kosice (Biennale internationale de peinture), 1981 — Tokyo—(Exposition internationale de peinture).
Pred part au Symposium d'art plastique organisé à Strumița (Yougoslavie). Oeuvres d'art monumental à Lugoj (1970—1975), et Timișoara (1975—1977).

Horea Paștina (p. 13)

Né en 1946 à Alba-Iulia. Diplômé de l'Institut des Beaux-Arts « N. Grigorescu » de Bucarest (1973). Debute en 1974. Participe régulièrement aux Salons officiels à Bucarest. Expositions personnelles: Bucarest (1977, 1978, 1981, 1983, 1986) et Sibiu (1977). Expositions de groupe: Bucarest — 1974, 1975 (« La nature morte »), 1976 (« Le paysage »), 1983 (Interférences); 1985 (« Prologue I »). Expositions internationales: 1977 — Sofia; 1979 — Budapest; 1982 — Athènes; 1984 — Jérusalem, Kosice (Biennale internationale de peinture). Prend part au symposium international de peinture organisé à Smolian (Bulgarie).

Teodor Moraru (p. 17)

Né le 24 mars 1938 à Indaraptnici. Etudes d'architecture. Diplômé des Beaux-Arts à Bucarest (1968). Débute en 1968. Participe régulièrement aux Salons officiels à Bucarest. Expositions personnelles: Bucarest (1969, 1971, 1974, 1977, 1980, 1983); Oradea (1977); Varazze — Italie (Galérie « Del Orizzonte, 1971); Paris (Cité internationale des Arts, 1984). Alkmaar (Galérie Cisart, 1984). Expositions de groupe en Roumanie et à l'étranger Bucarest — « Dessins inédits des Ateliers de Peinture » 1972); « Hypostases, environnement, art monumental (1973); « Le paysage » (1975); « L'art et la nature » (1976); « L'écriture » (1980); Galați (1973); Oradea (1977) Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1971 — Prague, Bratislava (Jeunes plasticiens); 1973 — Szczecin; 1974 — Berlin, Tunis, Le Caire; 1975 — Islamabad; 1976 — Vienne, Athènes; 1977, 1978 — Lisbonne; 1979 — Khartoum, Berlin (R.D.A.); 1980 — Moscou.
Expositions internationales: 1973 — Platres — Chypre (Exposition internationale des jeunes artistes); 1981, 1983 — Szczecin (« Exposition internationale des peintres des pays socialistes » et « Plein air des peintres des pays socialistes).
Prix: Prix pour la peinture attribué par la revue « Arta ».

Vasile Socoliuc (p. 19)

Né le 7 août 1937 à Tișăuți (département de Suceava). Diplômé de l'Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Débute en 1963. Participe à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1965— Leipzig. 1969 — Tunis, Alexandrie; 1971 — Berlin; 1973 — Philadelphia; 1974 — Brême, Budapest, La Havane; 1977 — Budapest, Halle, Rostock; 1978 — Mannheim; 1982 — Ferrare;1983—Lygby; 1984 — Varsovie, Prague.
Expositions internationales: 1970 — Varsovie (« Victoire sur le fascisme ») 1973 — Aarhus (Exposition internationale de l'affiche); 1974 — Barcelone (Concours international de dessin « Joan Mirô ») 1975 — Dublin (Exposition internationale de l'affiche), Bratislava (Biennale internationale du livre); 1976 — Prague (Exposition d'art plastique des Pays socialistes); 1977 — Banska-Bystrica (Biennale internationale de gravure); 1979 — Bratislava (Biennale internationale d illustration de livres et de caricature); 1980 — Bologne (Exposition internationale d'illustration de livres); 1982 — Brno (Biennale internationale d'art graphique publicitaire). Participe aux Symposiums de Dzintari (1973) et Wroclaw (1981).
Prix: 1964, 1965 — « Les plus beaux livres », Bucarest.

Anamaria Smigelschi (p. 21)

Née le 30 mai 1938 à Bucarest. Diplômée de l'Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1961). Débute en 1962. Expositions personnelles à Bucarest (1980), Rome (1981), Assisi (1982). Exposition de groupe à Rome (1983). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1968 — Stuttgart; 1971 — Budapest; 1977 — Helsinki; 1979 — Oslo; 1982 — Prague; 1983 — Detroit, Rome; 1984 — Vienne. Expositions internationales: 1966, 1968 — Varsovie (Biennale internationale de l'affiche); 1975 — Varsovie (Concours international de l'affiche); 1980 — Fredrikstadt, Bratislava (Exposition internationale du livre); 1981 —Lahti (Exposition internationale de l affiche); Ljubljana (Exposition internationale de gravure), 1983, 1985 (Exposition internationale de gravure), Baden-Baden; 1983 — Varna (Exposition internationale de gravure); 1984 — Cracovie (Biennale internationale de gravure;
Prix: 1966 — Mention pour l'affiche du film Mondo-Cane, attribuée dans le cadre de la e Biennale de l'Affiche, Varsovie; 1981 — Prix «Trionfo '81», decerné par l'Association italienne des artistes professionnels.

Petru Rusu (p. 23)

Né en 27 Janvier 1955 à Region. Diplômé de l'Institut d'Arts Plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca. Depuis 1980 participe régulièrement aux expositions républicaines, municipales, ainsi qu'aux expositions des jeunes artistes.
Expositions personnelles à Bucarest (1978, 1980, 1986), Cluj-Napoca (1976, 1977, 1978, 1980), Tîrgu Mureș (1977), Tulcea (1985), Arad (1986), Timișoara (1986), Craiova (1986).
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1983 — La Haye, Detroit, Columbus, Youngstone, Washington DC. New York, Copenhague; 1984 — La Haye, Jérusalem; 1986 — Canada.
Expositions internationales: 1985 — Barcelone (Concours international de dessin « Joan Miró »; 1986 — Mouscron — Belgique (VIIe Festival d'art plastique et international d'art graphique), Barcelone (Concours international de dessin « Joan Miró »); Paris (Concours international d'art contemporain, Espace Delpha).
Prend part aux Symposiums d'art plastique organisés à Baia Mare (1981); Rîmnicu Vîlcea (1982); Piatra Neamț (1983), Lăzarea, Harghita — 1984, 1986

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro